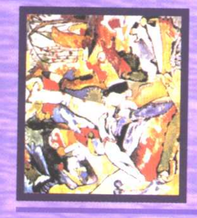


音乐博士学位论文系列

萧友梅与中国近代音乐教育

Series of Doctor Dissertations in Music

金　桥　著
Jin Qiao



MUSIC

上海音乐学院音乐研究所资助项目

音乐博士学位论文系列

SERIES OF DOCTOR DISSERTATIONS IN MUSIC

萧友梅与中国近代音乐教育

金 桥 著

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

萧友梅与中国近代音乐教育/金桥著. —上海:上海音乐学院出版社,2006.8

(音乐博士学位论文系列)

ISBN 7-80692-226-1

Ⅰ.萧… Ⅱ.金… Ⅲ.①萧友梅(1884~1940)-音乐教育-研究②音乐教育-教育史-研究-中国-近代

Ⅳ.J609.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 083282 号

丛 书 名 音乐博士学位论文系列
出 品 人 洛 秦
书 名 萧友梅与中国近代音乐教育
著 者 金 桥

责任编辑 洛 秦
特约编辑 朱 霞
封面设计 陈 岫
责任校对 顾 平
电脑制作 李灯卫
出版发行 上海音乐学院出版社
社 址 上海市汾阳路 20 号
邮 编 200031
电 话 021-64315769 64319166
传 真 021-64710490
经 销 全国新华书店
印 刷 江苏省通州市印刷总厂有限公司
字 数 240 千
开 本 850×1168 1/32
印 张 10.25
版 次 2006 年 8 月第 1 版 第 1 次印刷
印 数 1—2100
书 号 ISBN 7-80692-226-1/J.219
定 价 28.00 元

目 录

序

陈应时

萧友梅先生是中国近代音乐史上一位举足轻重的人物，他在音乐表演、创作、理论研究和音乐教育等诸多领域都留下了开拓者宝贵的足迹，为中国音乐在20世纪引人注目的发展作出了不可磨灭的贡献。然而长期以来，对于他在上述领域艺术实践的成果和对后世的影响，对于他在近现代音乐史上所应占有的地位，国内音乐界人士却始终持有不同的观点。有人称他为“我国近现代音乐文化的开拓者”，“中国近代音乐史上首屈一指的人物”；也有人将他视为“新音乐运动”的对立面，“全盘西化”论的鼓吹者，民族虚无主义的典型等等。但事实究竟如何，金桥根据其博士学位论文《萧友梅与中国近代音乐教育》修订而成的同名书稿，应当能为历史研究者和对中国近现代音乐感兴趣的广大读者提供比较令人信服的答案。

我认为《萧友梅与中国近代音乐教育》一书的价值主要体现在以下几个方面：

1. 对我国音乐教育家萧友梅在发展我国音乐教育事业方面所作出的贡献，作了较为全面深入的研究。作者不仅对萧先生的

生平作了概括性的叙述，更对其在音乐表演，音乐创作，理论研究，特别是音乐教育方面的艺术实践进行了比较全面的分析和评价，都采取了实事求是的态度，既充分肯定其成就，又敢于指出其不足；既对萧友梅先生在许多领域的开创性贡献给了高度评价，又客观地指出了其个性和认识方面的局限之处，这样严肃而又客观的历史研究态度是值得肯定的。

2. 全书内容丰富，资料翔实。书稿对中国近代音乐教育，特别是以国立音乐院、国立音乐专科学校为中心的专业音乐教育的起步和发展，作出了较为清晰的梳理，并且对近代音乐教育的成败得失，进行了合乎情理的评价。这对于我们今天总结历史的经验和教训，在新的世纪中将中国的音乐教育事业推向新的高度，会有一定的参考和借鉴作用。

3. 本书为我们提供了不少珍贵的历史资料。除了书中引用的大量书稿、乐谱、证书、作业等手迹和原稿影印件之外，书稿附录中还包括了对廖辅叔、谭抒真、陈洪、陈传熙等与萧友梅先生有过直接交往的前辈音乐家的采访录。他们的回忆和叙述，是中国近现代音乐百年发展史最鲜活和直接的见证，而在多位前辈音乐家相继辞世的今天，这些采访录更显得弥足珍贵。

希望金桥博士在今后的研究工作中再接再厉、锲而不舍，为中国近现代音乐史学科的构建和完善不断添砖加瓦。

2005年6月8日于上海

博士学位论文提要

萧友梅与中国近代音乐教育

学位申请人姓名：金　桥
导师姓名：陈聆群　教授

本文以中国近代音乐教育的开创者和专业音乐教育的奠基人萧友梅作为中心人物，从分析和论述他在音乐表演、音乐理论、音乐创作和音乐教育等方面的具体实践入手，折射出中国近代音乐教育（主要是专业音乐教育）由清王朝的瓦砾废墟中艰难起步，从幼稚逐渐走向成熟的历史画卷。同时对于围绕着这一中心人物和历史进程的重要认识分歧，对于已在一些人的观念中形成思维定势的若干认识谬误进行了剖析和澄清，进而以充分的史料为根据，对萧友梅本人的功过是非和中国近代音乐教育的成败得失作出论证和判断。

本文分为三个章节。

第一章“萧友梅之前的中国音乐教育”。首先回顾了萧友梅眼中的中国传统音乐教育，将中国近代音乐教育的起步置于宏大的社会历史和思想文化背景之中，对清末民初中国政治、经济、军事、文化等相关领域的状况，及当时具有代表性的思想文化潮流进行年代由远而近、视角由大至小的全景式扫描。本章还介绍了近代中国音乐教育起步阶段的一些重要人物，并对以萧友梅为代

表的音乐教育家们致力于创建中国专业音乐教育的背景和动机给予评述。

第二章“萧友梅的音乐实践及其主要业绩”。是对萧友梅毕生音乐活动所作的述评，在简单回顾萧友梅如何走上音乐教育道路之后，对他在音乐理论、音乐创作、音乐表演、音乐教育等方面的主要建树，进行客观的分析和理论的概括；尤其对他在音乐教育（主要是专业音乐教育）领域所作的贡献给予近景式特写。

第三章“萧友梅的音乐教育思想和实践对后世的影响”。首先勾勒出萧友梅去世后中国近代音乐教育进一步发展的主要脉络和大体轮廓，然后对萧友梅的音乐教育思想进行概括和总结；对他的音乐教育思想和实践活动对后世所产生的影响，对中国近代音乐教育的成败得失作出评述。

本文的附录部分，包括了萧友梅年谱简编和论著作品目录，以及作者对廖辅叔、陈洪、谭抒真、陈传熙等与萧友梅和上海国立音乐院（国立音专）素有往来的老一辈音乐家的访谈录，文中所引用的谱例、照片、音响等材料的索引，及参考书目等。

[关键词] 萧友梅 中国近现代音乐史 专业音乐教育
上海国立音乐院 上海国立音乐专科学校

Abstract

This thesis, centering on Xiao youmei, the pioneer of music education and founder of professional music education in neoteric and modern China, analyzing and discussing his specific practices in music performance, music theory, music creation and music education, reflects the magnificent evolution of music education (mainly professional music education) in neoteric and modern China, emerging as an infallibility from the -Qing dynasty debris and approaching the recent maturity.

At the same time, by sensibly clarifying a few significant differences surrounding this central personality and historical evolution and comprehensively dissecting a number of misconceptions formed through conservative ways of thinking among some scholars, using sufficient historic evidences and meticulous reasoning, this thesis also make convincing assessment of merits and

demerits of Xiao youmei and of the achievements and failures of music education in neoteric and modern China.

This thesis is divided into three chapters.

Chapter one "Music education in China before Xiao youmei" reviews the traditional music education in China in the eye of Xiao youmei, and does a remote-to-recent and wide-to-narrow panoramic scan of the political, economic, military and cultural situation of China at the end of the Qing dynasty and the beginning of the Min and sets the start of music education in China against a huge background of social history and cultural ideology. This chapter also introduces a few important personalities during the beginning period of music education in China and makes a reasonable comment on the background and motives of music educators represented by Xiao youmei who devoted themselves to the professional music education in China.

Chapter two "Xiao youmei's music practices's and achievements comments on Xiao youmei as a person. It does an objective analysis and a theoretic generalization of the achievements of his music theory, music creation, music performance and music education and closely and sufficiently features his contribution to music education (mainly professional music education).

Chapter three "The influence of Xiao youmei's ideology and practices in music education on his successors" outlines the development direction of music education in neoteric China after Xiao youmei's death, does an integrated generalization and summary of his

ideology in music education and a comprehensive and objective assessment of the influence of Xiao youmei's ideology and practices in music education on his successors and of the successes and failures in music education in neoteric China.

The appendix of this thesis includes the chronicle of Xiao Youmei's life, list of his works and music composition, author's interviews with Liao fushu, Chen hong, Tan shuzhen, Chen chuanxi, musicians of previous generations who had close communications with Xiao youmei and the Shanghai state-run professional music academy, and index of sample scores, photos, audio materials and list of reference books cited in this thesis.

[Key words] Xiao Youmei Music history of neoteric and modern China Professional music education Shanghai state-run Conservatory of music Shanghai state-run music schools

引言

在中华民族五千年的文明史中，音乐艺术曾经拥有灿烂辉煌的昨天。想当初周公采民谣、制礼乐、倡乐教，西周的礼教制度在他的主持下显得何等周详；孔子闻《韶》乐而“三月不知肉味”，原始乐舞的艺术感染力由此可以想见；秦青为薛谭送行时“抚节悲歌，声振林木，响遏行云”，其歌唱技艺之高超可见一斑……事实上在这些文字记录之外，无论是浙江余姚河姆渡出土的7000年前的骨哨，山西万荣出土的新石器时期的陶埙，还是湖北随县出土的战国初期的曾侯乙编钟，都证明了中国古代音乐不仅具有悠久的历史，也已具备了高度的理论和技术水准。

然而，当世界进入以工业文明为标志的近代社会，当西方人首先驾驶着蒸汽机车和新式轮船，在陆地、海洋上快速前行，当他们不仅以磁性罗盘更以文艺复兴之后的天文、地理新学说为指南，率先抵达广阔世界的一个又一个大洲时，曾经强大无比的中华文明古国却在沉沉的睡梦中不知不觉地落伍了。中国社会之所以未能在近代跟上时代发展的脚步，未能依靠自身的力量完成由

以农业文明为基础的传统形态向以工业文明为基础的近现代形态的转型，其原因是异常复杂的。尤其令人感到遗憾的是，面对带着好奇的目光率先踏上东方大国国土的西方人，近代前后不少中国人最初所表现出的傲慢、偏见、愚昧和保守，他们那种“宁可求全关不开”(乾隆语)的心态，使自己错失了了解西方社会，与世界保持同步发展的不可多得的机会。

仍以音乐艺术为例，当巴赫、贝多芬、勃拉姆斯和他们的同行们带着无限的想象与憧憬，开辟出音乐艺术一个又一个全新的表现领域，创造出前人无法想象的奇迹时，中国的宫廷乐官们却在为“古乐雅音，失传已久”而苦恼、懊丧不已；当西方国家的音乐听众们穿戴齐整、神情庄重，买票出席音乐季中精心安排的各场演出时，中国的有闲阶层子弟们却在茶馆、戏楼中随意闲逛，一面聆听艺人的表演，一面接过店小二远距离抛来的毛巾；当门德尔松创建的莱比锡音乐院开设了作曲理论、音乐美学、音乐史、指挥、总谱读法、独唱独奏、合唱合奏等各门课程，并吸引众多外国学生前来深造时，中国的老艺人仍在按着千年之前口传心授的法子，向他们的徒弟们传授着“只可意会，不可言传”的独门绝技……仅仅过了短短的三四个世纪，到了19世纪后半叶，一向对自己的悠久文化引以为荣的中国人，却渐渐地发现自己手中的遗产已在不知不觉间化为乌有，面对快速发展的西方音乐艺术，近代中国人痛苦地意识到自己不仅在器物、制度方面不如西方，即便在文化艺术方面也已落后西方多矣。

承认落后固然重要，更重要的是要寻找落后的原因和迎头赶上的途径。当时中国人面临的一个首要问题，便是如何对待作为入侵者的西方文化。中华文明在其发展的历史过程中，也曾经多次面临异质文化的入侵和冲击，不过以往的这类文化冲突有一个共同的特点，那就是作为入侵者的外来文化，其文明发展程度往往低于受冲击的中华固有文化，因此即便他们能在物质和制度的

层面上控制中国的大片国土，乃至成为某一个朝代的统治者，然而在文化层面上却免不了被博大、悠久的中华文化融合、同化的结局。然而这一次的情形有所不同，当大批的西方传教士伴随着英国远征军的脚步接踵而至，国人惊诧地发现西方人不仅"船坚炮利"，而且拥有远比自己能够想象的更为发达的文化。处于这般情境中的中国人，他们内心的矛盾与冲突是可以想见的，出于强烈的民族自尊心和对入侵者的仇恨，他们本能地排斥外来的西方文化，想要维护本民族文化的尊严；可出于摆脱国家贫弱状态，屹立于世界民族之林的迫切心情，他们又现实地意识到惟有放下架子，学习西方，方能"以夷制夷"。于是，经历了自清朝开国之初即实行的"闭关锁国"政策近二百年之后，林则徐、魏源、徐继畬等在众人或疑虑或鄙夷的目光中，成为清朝"开眼看世界"的第一批人。

在对西方近现代文化和中国传统文化进行了一番最初的考察之后，国人首先认识到的是在教育体制和方法上的显著差异：相对于西方以启迪智力、认识世界为目的，且面向大众的近代学校教育，中国传统的以博取功名、光宗耀祖为目标，仅面向少数贵族、文人的传统教育，显然完全不能适应近代社会对新型人才的大量需要。废除科举制度，兴办新式学堂于是很自然地成为自洋务运动时起中国人采纳西学的一个重要方面。19世纪60年代以后，一批近代文化、教育设施的建立大大加快了西学东渐的步伐，70年代之后被分批派往欧、美、日等国的留学生，更使中国拥有了第一批接受过西式教育的新型知识分子。这些人日后不仅成为向中国人传播西学的主力军，也对近代中国文化事业的发展走向产生了至关重要的影响。他们中间的一些人敏锐地洞察到近代中国之所以落后于西方的重要原因之一在于教育，惟有构建近代化的教育体系，培养新型人才，才能"造成完全人格，使国家隆盛而不衰亡"（蔡元培语）。在这批新

型知识分子中，就有本文的主人公——音乐教育家、作曲家、理论家萧友梅。

萧友梅的一生与中国近代音乐和音乐教育的起步是紧密地联结在一起的。虽然他在童年时代最初接触音乐仅仅出于兴趣爱好，但在留学期间比较深入地了解了中西音乐发展的不同状况之后，萧友梅迫切地感受到了近千年来中国音乐之所以停滞不前，远远落后于欧美各国，关键在于“中国音乐教育不发达”，并由此萌发了投身音乐教育事业，以促进国乐复兴的强烈愿望。为此，他如饥似渴地学习一切与音乐教育有关的知识、理论与技能，虽然他赴德国留学时已将近30岁，早已过了学习音乐技能的最佳年龄，但他从音乐表演、理论、创作，以及教育学、心理学、哲学、美学等方面同时入手，力图使自己具备从事音乐教育所需要的全面知识。在萧友梅博士论文的结束语中，他以“往事不可谏，来者犹可追”的心情表达了一个明确的愿望：“应该更多地注意音乐的，特别是系统的理论和作曲学在中国的人才的培养。”而这一愿望于是也就成为萧友梅以后“毕生为之奋斗到最后一息”（廖辅叔语）的生命誓言。

然而，要在中国创建近代化的音乐教育事业，在那军阀混战、时局动荡、基础薄弱、人才奇缺的年代是何等艰难！尤其是中国的专门音乐教育机构荒废已久，音乐家在人们心目中的社会地位普遍不高，音乐在绝大多数人看来终究还是可有可无的“玩意儿”……要说服那些对音乐艺术不甚了了乃至抱有偏见的当政者，让他们匀出本不富裕的教育经费去扶持音乐教育，要使大都从未学过音乐的青年学生们产生对这种艺术的兴趣，甚至决心投身于其中，其困难程度无异于在荒漠中开辟绿洲。然而萧友梅却义无反顾地执著于自己的信念，并且最终获得了难能可贵的成果——上海国立音乐院（国立音乐专科学校）的创建。他能够获得这样的成功，部分是因为得到了以蔡元培为代表的教

育界重要人物的全力支持，部分是因为他本人所具有的不怕困难、锲而不舍、实而不华的人格力量，但更重要的是他的所作所为顺应了时代发展的趋势和潮流：中国可以没有萧友梅，但不能没有自己的音乐教育事业；即便萧友梅没能做到，也一定会有别的音乐教育家来完成这一历史使命。

上海国立音乐院的创建在中国近代音乐史上具有划时代的非凡意义，它对近现代中国音乐文化的发展产生了极为深远的影响。在办学思想、治学态度、学制安排、系科设置等方面，于它之后创办的绝大多数专门音乐教育机构，或多或少地都受到了它的影响。当然，对于未来影响最深的，还是要数上海国立音乐院（国立音专）培养出来的众多专门音乐人才，在唱片公司、交响乐团，尤其在以后创建的音乐教育机构中，无论在武汉、重庆、上海，还是在延安、西安、南京，到处都活跃着国立音专校友们的身影。曾经在上海国立音专接受过正规教育的学生们，许多人在日后成了著名音乐家，成为中国音乐文化事业的栋梁之材。

虽然如此，萧友梅尽其毕生之力所从事的音乐教育事业，及其所产生的作用，似乎并未得到音乐界充分的认识和肯定。有一种意见认为，萧友梅在音乐理论、创作、表演等诸多方面都水平有限，他之所以能在音乐教育方面有所成就，主要是因为他的留洋经历和某些政界要员的支持[1]；另有一种意见认为，萧友梅"对自己的音乐没有从根本上了解"[2]，他的音乐教育观是"全盘西化"思想在音乐界的集中体现，正是他积极倡导的音乐教育思想，导致了民族的、传统的音乐文化在近代社会的进一步式微，甚至面临着丧失音乐"母语"的危险；还有一种意见认为，萧友梅所从事的音乐教育事业，是国民党政府粉饰太平的产物，是革命的"新音乐运动"的对立面；更有一种意见推而广之地认为，以西方为师而欲解决中国的问题，

是萧友梅和他同一时代的知识分子所犯的一个共同错误，日本明治维新向西方学习获得了成功，在中国就未必如此……

事实究竟如何，历史应当是公正的裁决者。通过仔细研读萧友梅本人的理论著作、随笔杂谈和音乐作品，通过访问曾经与他有过交往的历史见证者，通过对中国近代音乐教育创建过程的细心梳理，通过对中国近代历史发展格局的宏观把握，我们有可能距离历史的真相更近一步。以下的一些问题是本文特别关注并试图给予回答的：萧友梅为何选择音乐教育作为其艺术活动的中心内容？他的音乐教育思想是在怎样的历史环境中形成，如何形成的？他的这些思想与“全盘西化”思潮，在多大程度上有相同或相似之处？他在音乐表演、理论、创作和音乐教育等方面的实践，对中国近代音乐文化事业的发展产生了怎样的影响？中国音乐到了近代究竟是否落后于时代的发展？中国近代音乐教育以西方为师构建自己的教育体系是利是弊？中国音乐在近代的发展是否与传统音乐有所关联，还是距离越来越远乃至产生了难以弥合的断裂？中国近代音乐的先行者们留给我们的究竟是一个精彩的起跑还是难以挽回的失误？

以上的这些问题大多都没有一致的答案，不同的理论和观点或针锋相对或混杂交错，使人难以辨别；有时仅以只言片语或某一行为作为判断依据，则很可能距离历史的真相越来越远。因此，只有对以上这些问题作出全面、深入、正确的解答，我们才能对萧友梅与中国音乐教育在近代的发展，获得客观的认识和深入的理解。而做到这一点，对于我们评价20世纪中国音乐的发展道路，展望21世纪中国音乐的健康发展，进一步优化现行的音乐教育制度，都具有重要的借鉴意义。

对于萧友梅在音乐教育方面所做的贡献，以及他对中国近代音乐教育产生的影响，前人已做过比较深入的研究工作，并发表了一些纪念回忆、生平考证、音乐分析等方面的文章、论

述等。其中比较重要的专门著作有：廖辅叔所著的《萧友梅传》，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海所编的《萧友梅音乐文集》，戴鹏海、黄旭东所编的《萧友梅纪念文集》，及人民音乐出版社的《萧友梅作品选》，亚洲作曲家联盟台湾总会出版的《萧友梅先生之作品》、《萧友梅先生之生平》等；另有一些文章则刊登在各类音乐杂志、报刊上。但到目前为止，尚无一本对于萧友梅在音乐表演、音乐理论、音乐创作、音乐教育等方面的成就作出全面评述的专门著作，对其音乐教育思想之来龙去脉，以及对中国近代音乐教育所产生的诸多方面的影响，更缺乏全面透彻的论述。本文的写作与发表，将力求填补这一空白。

[1] 在《萧友梅的音乐思想与实践》一文中，刘靖之博士认为"说实在的，若不是由于萧友梅是留日、留德博士，蔡元培亦不会支持他办北大音乐传习所和上海国立音专；若不是蔡元培身为大学院的院长，这所音乐院亦办不成，因为大学院的诸公看的是蔡元培的面子，而蔡元培给的是萧友梅的面子，仅仅靠音乐的重要性是不够的……"，见《萧友梅纪念文集》，上海音乐出版社1993年版，第427页。

[2] 吴赣伯语。

第一章

萧友梅之前的中国音乐教育

第一节

萧友梅眼中的中国传统音乐教育

作为立志于在近代中国开创音乐教育事业的一代先行者之一，萧友梅对中国古代的音乐教育状况一直十分关注，他在自己的博士论文《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(1916)，留德回国初期撰写的《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》(1920)，《中西音乐的比较研究》(1920)，创办上海国立音专之后发表的《普通乐学》第十章《音乐发达的梗概》(1928)，《中国历代音乐沿革概略》(1931)，《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》(1934)，《为什么音乐在中国不为一般人所重视》(1934)，晚年为国立音专中国音乐史课程教学而撰写的《旧乐沿革》(1938)等文论、专著中，都对这一问题进行了较为深入的探讨。虽然由于当

时国内音乐界对这一课题的研究工作尚未深入开展因而缺乏足够的相关历史资料，萧友梅视野中的中国传统音乐教育未必能够完整体现历史的全貌，但从他的视角出发，我们至少可以对近代音乐教育先行者眼中的中国传统音乐教育状况，尤其是他们缘何欲从这一领域入手，以期望彻底改变中国音乐自近代以来的落后局面，获得一些比较直观的认识。

从萧友梅留下的文论著述中可以看出，就总体而言，他对上古时代的中国音乐评价颇高，对于周朝完善的音乐教育机构及制度，更是赞不绝口。

> 周朝关于音乐的记载，最显著的有两件事：第一，是乐官的制度；第二，是关于音乐的教育与种种的规定。周朝的制度与各种组织，本来就很完备，很精密，所以西方学者读到《周礼》的时候，没有不惊叹的，并且承认周朝是中国第一个黄金时代……[1]"我们对于帝舜时已有定钟石，论人声，推六律六吕等工作，已惊叹得了不得。读到周朝关于乐官的分工合作的精细与各种制度的规定，更不能不惊奇。关于乐曲、歌曲，因为口授的关系虽然没有传下来，但是周朝铸钟的成绩，今天还可以看到，这是中外人士所共赞赏，并非随便附和的。"[2]

令他感到遗憾的是，由于"口传心授"的音乐传授方式，再加上秦始皇焚书坑儒，辉煌的上古时代音乐文化传统未能用文字、乐谱等方式保存下来并传诸后世；他也注意到当时的音乐教育仅仅是面向贵族子弟，并不是平民百姓所能够领受的，统治阶层的爱好与提倡是音乐艺术得以迅速发展的重要原因，"中国音乐的爱护和促进不是像西方那样依赖特别杰出的人才，而是（除了某些独奏曲之外）依赖政府的音乐爱好。"[3]

事实上，商代之后用于祭祀礼仪的礼乐的确达到了很高的成就，目的在于为国家培养治国人才的礼乐教育也达到了相当完善的程度。《礼记·明堂位》中曾记载"瞽宗，殷学也"，

所谓“瞽宗”，有后人认为就是进行礼乐教育的场所，在那里，确有多为盲人的乐师们利用较强的记忆力从事演奏、演唱和音乐知识、技能的传授（即“口传心授”）。到了周代，已经形成了一个等级清晰、职责分明的系统管理礼乐教习的机构，它的统领者被称为“大司乐”，由他（大司乐）带领高、中、低各级乐官、乐工来实施完成，“大司乐”也因此成为音乐教育部门的代称。周代的大司乐、乐师、乐正、大司徒等官职，都与音乐教育有关，而且“礼”、“乐”并重，起着巩固统治政权的作用。其教学内容也颇多，有乐德、乐语、乐舞和小舞等。在西周的乐教制度中，大司乐主持作为学乐之场所的“成均”，乐师主持学习乐舞的“东序”，礼官主持演习礼乐的“瞽宗”。[4]在教育内容上，西周礼乐教育中，音乐教育的主要目标是培养国家管理人才。

由此可见，萧友梅对上古时代中国音乐及其教育制度的看法是符合历史事实的。他认为统治阶层对音乐的重视程度，与音乐教育机制的构建和音乐艺术的发展水准之间不仅存在着某种必然的联系，音乐的兴衰同样也将直接关系到国家的存亡。正是出于这样的认识，他在学成归国之后尽毕生之心血，致力于中国的音乐教育事业，并且不顾唇焦舌敝，尽其所能向当时的统治者宣传音乐教育对于国家和民族的重要性。他的这些努力虽然历经挫折，但毕竟在原先近乎空白的基础上，为我国近代音乐教育，特别是专业音乐教育体系的构建，树立了一面旗帜。

对于唐宋之后的中国音乐，萧友梅的评价较低，他认为唐宋之后的（官办）音乐教育机构未能持续发展，乃至于渐渐荒废，再加上战乱频仍，民不聊生，于是中国音乐未能在上古时代基础上，获得进一步的发展。“唐朝的教坊，不过是乐工练习音乐之地，它的地位绝对不能同周朝的大学相比，唐明皇的指挥乐队，是他自己个人的消遣；教坊及宜春院、云韶院的男女乐工，专为娱乐

皇帝而演奏音乐的"。[5]。他还认为中国乐师墨守旧法，缺乏进取的精神，"还是用单音作曲，乐工授曲，注重听学，而不注意看谱，所以唐朝乐曲传下来的，极不多见。"[6]宋代音乐及乐人在萧友梅眼中更是乏善可陈，"宋朝的教坊弟子也是如此，宋朝以后的戏子也是如此。他们既然没有受过普通教育，又缺乏理智的节制，因此常有逾闲失检的举动，结果引起当时士大夫（指有教育的人们）的蔑视，于是优伶并称，甚至优、倡（男伶曰优，女优曰倡）、奴、隶四种人并在一起，音乐的地位于是一落千丈，更不可收拾了。"[7]

实际情况是，唐代教坊虽是我国历史上最为完备的音乐教育机构之一，并直属宫廷管辖，但其目的主要是培养宫廷乐舞人才，为皇帝提供娱乐性的歌舞表演节目，这与西周礼乐教育的主要目标是培养国家管理人才的确不可同日而语。教坊的费用是由宫廷承担的，乐官和乐人还经常受到皇帝的恩宠。唐玄宗李隆基由于本人喜好音乐舞蹈，所以对教坊尤为重视。梨园是唐玄宗在宫廷中亲自组建的一个音乐团体，行政编制上隶属于教坊，其成员多数是太常乐工子弟。唐玄宗对这支乐队非常关注，时常亲自调教。"安史之乱"（755年）后，唐宫廷音乐机构逐渐缩减，唐代宗大历十四年（779年），梨园终于被解散。在唐玄宗时代，梨园中还设有三十余人的"小部音声"，主要训练15岁以下的儿童，这应该是中国最早的儿童专业音乐教育机构。宋代音乐活动的中心，由隋唐时期的宫廷音乐转向了民间的世俗音乐活动。宫中的太常司仅仅从事雅乐的演奏和教习，朝廷虽然大力提倡雅乐，甚至将雅乐列为"国子生"学习内容的一部分，无奈"国子生"们耻于同乐舞、乐工为伍，音乐教育在国家教育体系中所占的位置，还是可有可无的陪衬角色。教坊的地位更为悲惨，或许是因为经费来源紧张，到南宋之后，教坊曾多次被撤销，宋孝宗时就不设置教坊，而是在需要乐人时临时召集民间艺人，教坊中的音乐传习活动，此时已基本不复存在。在宫廷雅乐逐步

走向衰微的同时，隋唐时期也正是中国与周边国家、地区音乐文化交流特别活跃的时期，许多外来乐种和乐器流入中原，并且为中国音乐人所采纳；宋元时期，随着城市的繁荣，市民阶层的壮大，新兴戏曲音乐获得了重大的发展并趋于成熟……

萧友梅对这一时期中国音乐及音乐教育发展走向的判断具有其合理的一面，他深刻洞察到了音乐教育在“官学”中地位的改变，并对宫廷雅乐地位的下降作出了自己的解释。但他对发生在南北朝至唐代中期的中外音乐交流高潮，以及由此所带来的中国音乐在许多方面出现的新面貌，如乐器种类的增加，歌舞大曲的成熟，说唱乐种的萌生，乐制的进一步丰富等等，似乎缺乏足够的认识，认为中国音乐在那几百年中没有什么进化，这是难以令人信服的。

宋代以来至明清时代的中国音乐，在萧友梅眼中基本上是停滞不前的。“自从绍兴末年废止教坊（相当今日的音乐学校）之后，一直到现在，记谱法一点进步都没有，这就是政府不提倡音乐教育的结果。……并且一千多年没有人研究改良乐器，所以现在用的乐器，还是同一千年前用的一个样子，音域最广的乐器也不过能奏三十几个音……”[8]，他认为中国音乐在这一时期未能同西方音乐同步发展的主要原因，在于记谱法的陈旧，乐器制造工艺进步迟缓（主要是缺乏键盘乐器），以及音乐教育方式的墨守成规。“除掉明末清初（当16、17世纪时）的昆曲记谱法略加上些板眼记号之外，仍旧是单音音乐，于音乐本身并没有什么改进。……我国无复音音乐产生，不能与西方音乐平行发展，皆由于没有键盘乐器与五线谱的发明。……吾国向来没有正式的音乐教育机关，以致音乐教授法未加改良，记谱法亦不能统一”[9]对于明清时期在乐律学及音乐理论方面的成就，萧友梅并没有视而不见，“历朝君主和贵族研究音乐理论而比较有一点成绩的，在明朝有郑世子、朱载堉，在前清有玄烨（康熙）。朱载堉所著《乐律全书》对于十二平均律之说明，在音乐史上甚有价值；玄烨于研究数理音律之外，更从葡萄牙音乐

家徐日昇和意大利音乐家德礼格研究欧洲16世纪的记谱法”。[10]但令他感到遗憾的是，这些音乐理论成果却未能在国人的音乐生活中发挥实际的作用，“在乐律方面虽有朱载堉发明十二平均律，但始终没有实行”，“键盘乐器及五线谱输入中国之后，因为只在宫廷保存与一二教堂的使用，所以虽输入了此二物与未输入无甚分别”。[11]

明代以后，虽然在宫廷中仍设有太常司、教坊等音乐机构，乐官们也力图恢复雅乐的传统，然而无论在宫廷还是在民间，以戏曲音乐为代表的“俗乐”，越来越多地占据了人们的耳目。随着戏曲音乐的兴盛，私人家班和江湖戏班成为传授戏曲音乐最主要的场所。这些音乐传习活动对地方剧种在全国范围的传播，对全社会戏曲音乐活动的繁荣，具有很大的促进作用。伴随着印刷、出版业的发达，琴家们对整理和刊印琴谱倾注了大量的心血，琴学流派的活动也非常活跃。在明代琴学流传的各途径中，琴社成了传授琴艺最主要的场合之一。清代后期，西方殖民主义者的坚船利炮打开了满清王朝闭关锁国的大门，始于元明的宗教传教活动（基督教——天主教、新教、东正教等），在清代无论在深度和广度上，都有了进一步的发展。在中国许多大中城市，包括一些小城镇中，教堂成了宣传西方文化，传播西方音乐的主要场所。管风琴、钢琴等西方乐器，也开始为更多的中国教徒和普通国民所熟知。19世纪60年代洋务运动的主要内容之一，就是建立与“中学为体，西学为用”思想相一致的新式学堂教育。之后的《重订学堂章程》的颁布，更为新式学堂的建立提供了明确的依据。

在明代的宫廷音乐活动中，统治者曾经多次试图恢复雅乐的传统，他们从民间挑选“俊秀弟子”，派乐官对他们专门施教，以提高他们的演奏技艺。然而努力似乎是徒劳的，宫廷教坊中盛行的俗乐，不仅未能被摒弃，反而在宫廷中大行其道，令人熟视无睹、见怪不怪了。在民间戏曲音乐方面，

私人家班和江湖戏班中传统的师徒传承仍是其主要的传授方式，而戏班的增多，又同当时商业活动的繁荣有关。贫寒弟子从小被招入专门的戏曲科班学戏，学成之后就在庙会和商业行会中以演戏为生，并将他们的技艺传授给更年轻的一代。繁盛的社会戏曲活动，就这样由一代又一代科班出身的戏曲艺人承继下去。

清朝末年，清政府在不得已的情况下改革传统教育体制，张之洞等人奉命修订的《重订学堂章程》，经钦定于1904年开始在全国实行，直至1911年清王朝灭亡为止。这是我国近代由政府颁布，比较系统全面的一部学校教育法规，在我国教育史上具有比较重大的影响。之后由清政府拟定的《学务纲要》，首次提到了应于学堂教育中设置音乐课。并说"今外国中小学堂、师范学堂，均设有唱歌音乐一门，并另设专门音乐学堂，深合古意。"[12]然而由于"中国古乐雅音，失传已久。此时学堂音乐一门，只可暂从缓设，俟将来设法考求，再行增补。"[13]显然，此时的音乐教育其内容并不包括西方音乐，而只能在古乐雅音中寻找合适的教材，一时未能找到的情况下，也只能将音乐一门"暂从缓设"了。

西方音乐正式取代"中学"，在学校音乐教育中占有主导性的地位，是从"学堂乐歌"活动开始的。此时的音乐教育实践已经开始突破"中体西用"的桎梏，通过学习西方音乐技术来创造新的中国音乐。在新型教育兴建之时，这种价值取向上的转变，对于日后的音乐教育实践必将产生深远的影响。

纵观萧友梅对中国传统音乐教育的评述，可以看出他在对上古时代的音乐教育机构、制度和思想大加赞赏之余，对唐宋之后，特别是明清以来的音乐教育基本上是持否定态度的。他多次提到的"绍兴末年废止教坊"，可以与南宋时期教坊曾多次被撤销，乃至不设教坊而是在需要乐人时临时召集民间艺人，

教坊中的音乐传习活动基本不复存在这一历史事实相对应。他认为中国音乐在此后的近千年中发展迟缓，乃至于到了近代远远落后于西方音乐，以及他极而言之地宣称中国音乐较西方音乐落后了一千年，都是音乐教育在中国长期荒废的必然结果。他所强调的音乐教育之发达与音乐艺术的发展之间存在的必然关联，统治阶层对音乐的重视程度和音乐艺术的发展水准之间的直接联系，以及艺术的兴衰同国家存亡之间的对应关系，都是具有一定合理因素的判断。但他对于"官学"和宫廷中的音乐教育之兴衰似乎更为重视，而对民间存在的音乐传习活动的关注和重视有所不足；另外，他将长期以来中国音乐不发达及乐师社会地位低下的原因，部分归结为乐师本身的素质较差，缺乏普通常识及理论素养，常有逾闲失检的举动，结果引起当时士大夫的蔑视，这样的解释今天看来并未道出事物的本质。

作为中国第一批留学海外的新型知识分子，萧友梅对西方近现代音乐的兴盛发达，对西方音乐教育机构、教育制度的系统完善深有感触。他深信如欲改变中国音乐在国际舞台上万马齐喑的尴尬局面，惟有从教育入手，培养大量能掌握近现代音乐技术、理论的新型人才。他的这一思想，与当时废科举，兴学堂，构建近代化教育体系的"教育救国论"不谋而合，也是当时中国社会大胆采纳西学的一个缩影。他对中国传统音乐教育的批评，既可以被看作是清末以来的思想变革在音乐领域的体现，也可以被看作"五四新文化"时期推动中国古老的文化传统向适应近代社会方向发展的文化革新运动的一部分；他以西方国家单科音乐学校为摹本，在中国创建近代化音乐教育（尤其是专业音乐教育）的首创行为，并不是他个人孤立、偶然的举动，而是具有相当深刻的历史必然性：当时，一方面是西方殖民者通过音乐教育传播自己的文化，在潜移默化之间影响中国人的感情、思

想，使得西方音乐在中国最初的传播带有殖民主义的痕迹；另一方面是具有先进意识的中国人通过兴办新型教育（包括音乐教育），激发国人抵抗侵略、奋发图强的民族精神，通过主动学习西方音乐文化来创造中国的新音乐，因而又具有反帝反封建的色彩。这两方面的实践虽然都以西方音乐作为教育的主要内容，有时甚至互相交织在一起，但它们的实施主体以及教育的出发点和目标都完全不同，因而也具有截然不同的文化属性。中国近代音乐教育发生这一历史性的转折，除了传统音乐教育本身存在的问题之外，还具有复杂深刻的社会原因。这一点，在本文稍后的章节中将有详尽的论述。

第二节

清朝末年、民国初年的社会、政治、经济形势

由盛而衰的清王朝

中国近代音乐教育萌芽初露之刻，也正是中国封建社会走过其最后的晚秋晴日，一步步迈向寿终墓穴之时。经历了漫长而又盘旋起伏的无数岁月，中国封建社会由于发展迟滞、成熟过度，终于慢慢地走向了无可挽回的衰败。

曾几何时，清王朝也经历过令人志得意满的“康乾盛世”。想当初，平定三藩，收复台湾，六下江南巡游，编纂近八万卷的《四库全书》，是何等的风光体面。然而，“如果说汉唐盛世曾经是阳春天气的话，那么康乾盛世不过是晚秋晴日。”[14]乾隆执政后期，盛世景象已经初见颓势：人口猛增、灾荒频

发，自然及人为的双重灾害使得粮价陡升，饥民遍野，此起彼伏的农民起义严重打击了清王朝的统治；**大兴土木、劳民伤财**，封建统治者仍然过着穷奢极侈的生活，皇族的节日、生日庆典及康熙、乾隆所热衷的四出巡游，耗费了中央及各级政府的大量钱物；**吏治败坏、贪污盛行**，以和珅为首的贪污纳贿之举在朝廷上下蔚然成风、愈演愈烈、屡禁不止。[15]贪污之风甚至蔓延到军队之中，克扣军饷、军政废弛导致纪律败坏、军无斗志，武装力量大大削弱；**鸦片激增、白银外流**，曾因出产茶叶、丝绸、土布、大黄、瓷器等物品长期处于贸易出超地位的中国，却在英国人不光彩的鸦片弹攻势下节节败退，鸦片的吸食者从最初的纨绔子弟逐渐扩展到商人、官吏、士兵乃至僧尼等各个阶层，他们精神萎靡、不理政事、武功荒废，使偌大的中国渐渐成为不堪一击的"东亚病夫"；**闭关锁国、与世隔绝**，"间年外域有人来，宁可求全关不开，……"[16]真实地流露出当时的统治者对外来事物的深深疑虑，闭关锁国的国策固然可使中国人一时免受"狄、夷"的影响，却也使中国与世隔绝，与西方工业文明之间的差距越来越大，它更无法阻止西方殖民主义者东来的脚步。只是当要求互通贸易的西方使节一次次被拒之门外，带着深深的失望离开紫禁城后，西方人用于进取的物品，终于由贵重的礼物变成了鸦片和枪炮。

回顾清王朝由盛转衰的过程，我们仿佛看到一个无奈的老者，在盘旋而下的山路上蹒跚而行。面对不期而遇的年轻强盗，他以手遮面，慌乱不知所措。老者或许是无辜的，因为除了保全自己的身家性命，他确实别无所图；老者又是可悲的，因为这个世界并不总是同情弱者，生命力旺盛的年轻人能轻而易举地战胜虚弱无助的老人，即便他使用的是恃强凌弱、为人不齿的伎俩。恩格斯曾经说过："自从阶级对立产生以

来，正是人的恶劣的情欲——贪欲和权势欲成了历史发展的杠杆，关于这方面，例如封建制度的和资产阶级的历史就是一个独一无二的持续不断的证明。"[17]我们的确会发现，作为促使人类历史进步的力量，所谓正义与邪恶，有时很难截然分开。

炮火震撼产生的思索

1840年6月，在窥探神秘而又富庶的"丝国"325年之后，西方殖民者终于揭下了初到时温和驯良的面具，露出了蛮横、狰狞的强盗嘴脸。英国军舰的大炮轻而易举地摧毁了清军貌似坚固的炮台，武器落后、各自为战的清军根本不是装备精良、训练有素的英军对手。《南京条约》宣告了大清国惨败的结局，区区2万名英国远征军就迫使清政府割让香港，开辟广州、厦门、福州、宁波、上海五座通商口岸，赔偿英国2100万银元。

鸦片战争的炮声惊动了酣睡已久的国人，打碎了"天朝上国"的神话，它也似一座界碑，宣告古老的东方大国在炮口的逼迫下由中世纪迈入近代的第一步。可悲的是，死要面子的清朝统治者，开始时连落后与战败的事实都不愿承认，在签订《南京条约》仅仅四天之后，就在外交照会中可笑地宣称"兹蒙大皇帝解嫌释惑，恩准照旧通商"，将战败被迫加辟四座城市称为"俾得广为贸易，实属体恤有加"。在"免谈国事"的劝戒下，朝廷内外对海疆之事多避而不谈。只有少数头脑清醒、勇于面对现实的开明官员和知识分子，从战争的败局中有所醒悟，开始思索失败的原因和民族、国家的未来。

他们首先认识到的是"器物"（主要是武器装备）上的落后：身为抗英主帅的林则徐对这一点深有感受，英军的火炮不仅射程远，射速快，射击的精确度和瞄准性能，皆非清军的

老式火炮可以比拟。英国的军舰吨位较大，不仅防护性能好，而且火力猛烈，再加上后期投入使用的蒸汽动力铁壳轮船，装备简陋的清军水师根本无法望其项背。林则徐于是萌发了建立新型水师的念头，他自筹资金，购买、仿制战舰，还物色翻译人员编译了《四洲志》、《华事夷言》、《在中国做鸦片贸易罪过论》等文字。遗憾的是，林则徐的这些设想并不符合当朝者的口味，他提出的将部分关税用于制炮造船的奏章，被道光皇帝朱批为“一派胡言”，并在六天之后奉旨发配至新疆伊犁。

一些头脑清醒的有识之士也开始探索中西在政治制度方面的差别，魏源在《海国图志》书中首次提出了“师夷长技以制夷”的著名命题，同时热情介绍了弥利坚（美利坚）的民主制度，预示了“师夷长技”的内容随着时间推移将逐渐从器物向政治制度乃至文化方向拓展。徐继畲则在《瀛环志略》中着重叙述了各国的地理方位和历史沿革，并附上了比较准确的地图及文字介绍。他特别在书中提及了欧美一些国家的两院制议会政治，并特别推崇“美国之父”乔治·华盛顿，感叹“泰西古今人物，能不以华盛顿为称首哉？”

鸦片战争之后，虽有第一批“开眼看世界”的中国人进行了拯救民族危亡的努力，但号称“中兴新政”之洋务运动的彻底破产，也促使人们从更深的层次上去思考失败和落后的原因。眼见全套引进的快船火炮、铁路电报、水师学堂都未能挽救摇摇欲坠的中华帝国，部分率先接触西学的新型中国知识分子开始对本国的文化传统进行反思。大约在晚清、民国之交，国人投向西方的眼光开始进入了“文化”的更广泛领域。继“器物”和“制度”之后，哲学、戏剧、小说、电影、音乐等属于“文化”范畴的“西学”也为部分先进中国知识分子所关注。虽然在如何学习西方，如何对待中国传统文化的问题上还存在许多分歧，但有一点是共同的：“那就是大家不约而同地认识到学习西方‘软文化’的重要性，并且较多地把文化

问题与社会问题、政治问题联系起来。这样一来，就从根本上触及了中国传统文化和专制制度的统治地位，并且分明预告着中国人的社会生活和精神生活必将发生彻底变革……”。[18]

鸦片战争的炮声惊动了酣睡已久的国人，虽然大多数人在被惊动之后，仅仅是在迷茫中诧异了片刻，打了一个深深的哈欠，便又转身沉沉地睡去，但毕竟也有其中的头脑清醒、目光敏锐者，放下了“天朝上国”子民的架子，开始“开眼看世界”。鸦片战争的炮声也宣告了中华文明由以封建农耕文化为基础的传统形态向以工业文明为象征的近现代形态转化的初始，虽然这一转化最初的确是在外力（甚至是暴力）的作用下开始启动的，激进与保守，睿智与迷茫，极端与中庸等各种矛盾冲突始终伴随着这一转化过程，但它对于中华民族和中国近现代社会的深刻意义是不言而喻的。近代中国人并不是在武力胁迫下完全被迫地接受西方文化的，“天朝上国”的子民们也不是由于战败一夜间忽然产生“强烈民族自卑感”，进而成为持“民族虚无论”的“自我殖民主义者”。真正择“西学”之要义以补“中学”之不足，学习西方科学文化以促进民族独立、国家强盛、文化繁荣的，正是率先“开眼看世界”的一代富有智慧的中国知识分子。是他们构成了“西学东渐”两条线索中具有决定性力量的主线，并作为主体促成了上述文明形态的重要转化。在政治制度、科学技术、文学艺术等诸多领域向西方学习，以求迅速缩短中国同世界先进水平的之间的差距，是那一时代先进中国人的主动选择。

西学东渐的两条线索

自17世纪初期始，数量可观的西方人先后踏上了古老而又神秘的东方大地，叩响了封闭帝国的沉重的大门，也带

来了中国人闻所未闻的大量来自西方的科学文化知识。在此过程中，存在着有时似乎缠绕在一起，其实质却完全不同的两条线索：

第一条线索的实施主体是地理大发现之后的西方殖民主义者，其代表人物最初是航海家、使者、传教士，后来又有了军人、外交官、商人等。开始时，他们带着贵重的礼物，在中国皇帝和官员面前俯伏跪拜，希望以朝贡使臣的地位换取与中国互通贸易的特权。然而这些叩关使者除了领受到一些优厚的“恩赐”之外，并没有获得他们希望得到的东西。明清以来的中国君主，大多数对远渡重洋而来的西方人心存疑虑，除了允许每隔若干年由遣使随带少量商船之外，他们并没有与西方互通有无的更多愿望。

来自西方耶稣会的传教士们在东进的过程中迈出了实质性的一步。他们采取较灵活的“适应政策”和科学传教方式，经过多年的努力，终于在17世纪初进入了帝国的首都——北京城，不仅获得了在北京的长期居住权，后来“甚至破例享受到类似于正式官员的朝廷颁发的俸禄”。[19]意大利耶稣会传教士、科学家、人文学家利玛窦（Matteo Ricci, 1552-1610）利用他与皇帝之间建立起来的联系，首先获得了在北京进行传教活动的许可。他与中国知识分子合作翻译出版了以《几何原本》为代表的西方著作，用中文撰写了几十部介绍西方科学、文化、哲学、宗教知识的书籍，他所修订的《世界地图》甚至被做成屏风挂到了皇宫里。在他之后，汤若望、南怀仁、徐日昇、戴进贤等西方传教士陆续成为中国朝廷的座上客，他们的活动客观上将西方文明带入了中国，促成了之后康熙时代中西文化交流的繁荣局面。

由于“礼仪之争”[20]无法调停，康熙在晚年对传教士的态度明显有所改变，雍乾时期更是在全国明令禁教，“欧风美雨”

由过去的“和风细雨”逐渐演变成鸦片战争后的“腥风血雨”。欧洲人像他们在发现美洲新大陆之后做过的那样，开始用武力来推行自己的文化价值观念。根据《南京条约》的规定，外国人可以在五个沿海城市自由居住、贸易、传教，外国传教士不仅有外交豁免权，也得到了深入中国内地传教、办学的权利，“教会学校也就随着基督教教会势力在中国的扩展而迅速发展起来”。[21]越来越多的中国孩子在教会学校中接受了教育，在上海、北京、天津这样的开放城市，来自西洋的物品和风俗更在不知不觉间改造着中国人的日行起居，渗入到人们生活中的几乎每一个角落。

与此同时，另外一条线索也在古老的东方大地上蜿蜒伸展，并将在更深的层次上影响中国的未来。继林则徐、魏源、徐继畲等人成为晚清“开眼看世界”的第一批人之后，越来越多的中国人将他们的眼光投向了西方，希望以西方式的强国之术来武装自己、抵御外侮。人们已经开始认识到，“只有在实现自身近代化的过程中，中国才能真正抵抗一个近代化了的侵略者。”[22]

19世纪60年代开始的洋务运动迈出了中国社会近代化的一小步，虽然在许多方面的行为仍然是零碎而不彻底的，但洋务运动所建立的工业、科技、文化、教育等一批近代设施，确实大大加快了近代化的步伐。尤其是70年代之后由清朝政府分批派往欧美的留学生，成了接受西方严格教育的第一批中国知识分子。正是他们日后成了向中国人传播西学的主力军，构成了“西学东渐”的另一条重要线索。

从洋务运动到戊戌维新，“西学东渐”进入了一个新的阶段。李鸿章苦心经营多年的北洋水师，在黄海海面的决战中仅支持了五个多小时就落得几乎全军覆灭的结局。《马关条约》的签订将中国社会推入更深重的灾难之中，也迫使人们重新思考失

败的原因。“唤起吾国四千年之大梦，实自甲午一役始也”，[23] 1300名举人在“公车上书”的呐喊声中，将“变法”列为其首要宗旨，将改革内政与抵御外侮联为一体。维新改良、改变官制成为各方人士痛定思痛之后的共识，进化论、民权思想等西方资产阶级政治学说，在中国知识分子中间迅速地传播开去。

从辛亥革命到“五四”运动，中国人对西学的认识和学习进入了“文化”的更广泛领域。随着西学传播的深入和社会矛盾的激化，一些先进的中国人将落后、失败的原因同他们原本引以为豪的传统文化联系到一起，“开始对中国古代哲学、史学、伦理学、文学等所谓的‘国学’进行再探讨，试图建立起新的思想体系。”[24] 继“器物”和“制度”之后，“文化”开始进入中国人的比较和选择视野。在史学、文学、美术、音乐等文化艺术的各个领域，出现了不少前所未见的新景观、新气象。

从以上的概述中，我们可以比较清晰地看到“西学东渐”的两条不同线索，以及“西学”在中国近代社会发生变革的过程中所产生的作用。如果说在19世纪之前，传播西方文化的主体是采取各种方法进入中国的西方传教士，到了19世纪末，情况就发生了本质性的变化，以早期中国留学生为代表的新型知识分子取代了前者，成为传播西学的主要力量。同时，中国人对于西学的认识不仅逐步开阔，而且由最初的不得已接受转为主动的借鉴与吸收。中国近代乃至现代社会变革的几乎每个脚步，都与西方学说在中国的存在和影响息息相关。从某种意义上讲，“西学东渐”的过程直到今天仍未结束。

文化艺术领域的新气象

随着“西学东渐”的日益广泛和深入，近代中国人文化

生活的各个领域中都出现了许多前所未见的新景观、新气象。它们逐渐汇集成一股不可阻挡的近代化洪流，不仅深刻地改变了中国人的思维方式和生活习惯，也导致了中国文化由古代向近代形态的转折。由于中国古代文化未能依靠自身内在的动力，实现近代的转折，这样的转折，更多地是在西方文化的冲击下，依靠中国传统文化固有的融合力，由中国人变外在为内在而完成的。这在史学、教育、文学、美术及至音乐等各领域，都可以看到相应的例证。

在史学界，晚清时期的民族危机和社会变革，为史学领域新思潮的出现提供了内在的推动力。“史界革命”口号的提出，反映了新兴的资产阶级要求改造封建旧史学，建立近代新史学的要求，其目的是为了否定封建君主专制、建立资产阶级政治制度，让历史学为维新变法、救亡图存服务。《天演论》（郝胥黎著，严复译）中的进化论思想在当时的思想界引起了巨大的反响，也推动了经世史学向以社会进化史观为指导的近代史学的重要转化。在“史界革命”开展的过程中，西方文明史学思想的输入产生过重要的作用，受伏尔泰、休谟、巴克尔等人“民史”思想的影响，反对“君史”，重视“民史”，强调文明史的研究和历史中的因果关系，成为中国20世纪初新史学的一股主要思潮。史学家们编译出版了大量外国历史著作，在传播新思想，鼓舞救亡、宣扬革命方面起了积极的作用。民国初年以后，史学界崛起了以“古史辨派”、“新考据派”、“史料学派”为代表的历史学派，在文化史、通史、历朝断代史等领域都获得了显著的成绩；五四运动之后，马克思主义史学又在中国异军突起，先后在中国古史、近代史、思想史、中共党史以及专史和专题史等领域取得了丰硕的成果，逐步在中国史学界占据了主导地位。

在教育界，洋务派所倡导的局部改革，其中一项重要内容

就是以兴办新式学堂为代表的教育改革。在为期三十多年的洋务运动期间，出于对新式人才的迫切需求，洋务派先后创办了外语、专业技术、水陆师武备等类型的新式学堂，还派出了中国最早的一批留学生。洋务教育的内涵和外延随着自身的发展不断发生变化，从内容、形式、体制等方面都不同程度地突破了封建教育的樊篱。废科举、办学校、公布新学制等措施虽是清政府不得已的应急措施，实际上已经宣告封建传统教育的瓦解和近代教育主导地位的确立。

新兴的中国资产阶级从登上政治舞台的那一刻起就提出了自己的教育主张，发动了一连串“由浅而深、由温和到激进的教育革命”。[25]从早期改良派抨击科举制度、倡导西学，到革命派为“制造无量无名之华盛顿、拿破仑”[26]而创办新型学校，新兴中国资产阶级所从事的教育活动，为民主运动的展开提供了坚实的社会基础，对封建旧观念旧道德进行了毫不留情的批判，在全民族特别是青年学生中大力宣传爱国救亡的思想，其进步作用是不应被低估的。

自《南京条约》签订之后，西方传教士凭借不平等条约纷纷来华办学，第二次鸦片战争之后，其办学地点更由沿海的通商口岸向内地纵深辐射，办学重点也由中小学校向高等教育转移。虽然就其本质而言，教会教育是西方帝国主义对华进行文化侵略的重要途径，目的是造就一批亲近西方国家，协助西方人从经济、政治、文化等方面控制中国的人才，造就“为帝国主义服务的洋奴”；[27]但教会教育的出现也冲击了中国旧式教育制度，带来了西方教育思想中的一些先进观念，为国人兴办新式学校提供了较完整的参照体，教会学校中的不少中国学生学成之后，将自己所学为争取祖国的自由独立而服务，其中的不少人日后成为各行业的专家，为社会的进步发展作出了重要的贡献。

在文学界，社会的变迁和文化的转型对文学艺术也产生了

极其深远的影响。鸦片战争的炮火将一度沉浸在“游园赋诗”美梦中的晚清文人们惊醒，激发起他们的民族意识和爱国热情。文学创作摆脱了儒家文学观念的束缚，由吟风弄月、点缀升平转变为砥砺时弊、呼唤维新。另一方面，由于翻译出版事业的快速发展，西方文学艺术大量涌入，不仅导致了传统文化结构的解体，也促进了中西文化的交流和融合，晚清文坛焕发出不少前所未见的新景象。一时间“文体革命”、“诗界革命”、“小说界革命”此起彼伏，启蒙派、改良派、革命派的新型文艺思想层出不穷。

从鸦片战争至辛亥革命，资产阶级文艺思想由小到大、由弱变强，逐步取代了支配中国文坛两千余年的封建文艺思想，占据了社会文艺思想领域的主导地位；救亡意识、革新意识成为文艺创作的时代精神，正视现实、唤醒民众为挽救国家危亡而奋起，成为各派文艺思想的一个共同点；更重要的是，有关文学的基本观念和概念体系发生了历史性的变化，借鉴西方文艺思想中的先进经验，资产阶级文艺思想家们打破了“诗文正宗”的传统观念，对小说、戏剧等各种文学形式进行了重新的评价。辛亥革命之后，具有现代意义的文化潮流被带入了中国，晚清以来的文学革新运动产生了质的飞跃，并最终结出了丰硕的成果。民国时期的文学艺术在新时代的激荡下表现出自身独特的审美品格，无论在思想内容还是表达形式上都紧扣时代风云，全面、深刻地反映出社会现实生活的方方面面。在中西文化的碰撞、交融中，诞生出乡土文学派、社会剖析派、自我小说派、新月诗派、京派、海派等许多创作流派，鲁迅、胡适、郭沫若、闻一多、徐志摩等人成了中国现代文学名副其实的拓荒者。

在美术界，既有对传统美术的延续，更有新风格流派的萌生。在上海及江浙一带，由于受到舶来的西方文化较多的熏染，产生了影响当时、后世的“海派”美术风格，这一派

别的美术家们“将诗书画一体的文人化传统与民间美术传统结合起来，又从古代刚健、雄强的金石艺术中汲取营养”[28]，同时又受到了西方美术直接和间接的影响，为晚清及以后相当长时期的中国美术树立了一个典范。“岭南画派”的画作强调表现时代精神，大胆吸收外来技法，将中国传统绘画与日本、欧洲的某些绘画技法融为一体，力求做到融会中西。在中国文化由古典形态向近现代转换的过渡期，晚清时期的美术既有对传统的继承，又有对西方美术的借鉴。

五四新文化运动和西洋画的直接传入给中国画坛一场空前的变革提供了契机，一大批受新文化运动影响的青年画家漂洋过海，留学欧洲、日本，土生土长的画家们则借助西洋画册学习外来的绘画技巧。作为新美术教育最早的开拓者，李叔同、周湘、刘海粟和他们的同事们创办了中国近代最早的专业及师范美术学校，他们将西方铅笔素描、水彩、粉画、油画等画种引入中国，迈出了学习西洋美术的关键一步。吕澂（Cheng）、陈独秀率先举起了“美术革命”的大旗，提倡写实主义，抨击传统的临摹之风，引发了近代美术史上空前激烈的争鸣，并分化出国粹派和革新派两大美术阵营。新美术教育和新美术运动极大地促进了中国近代美术事业的发展，各种画派、画会纷纷成立，各式画展时有举行，中国画坛呈现出一派勃勃生机。

与上述各文化领域相一致，中国近代音乐的真正开端，是伴随着维新变法运动，以及其后的社会改革潮流而出现的，在它逐渐走向成熟的过程中，西洋音乐在中国的传播产生了重要而又积极的影响，这种影响的第一个积极成果，就是19世纪末、20世纪初的学堂乐歌活动。这场运动虽然持续不过十多年时间，但它却标志着一种与传统中国音乐截然不同的新的音乐形式的诞生。学堂乐歌中的绝大部分作品，虽然只是借外国曲调填以新词，还算不上真正的音乐创作，但它反映了知识分子和广大人民反帝

反封建的强烈愿望，在一部分新型知识分子和少年儿童中传播了初步的新音乐知识，为后来的群众歌咏音乐形式打下了基础，将我国近代学校音乐教育向前推进了一大步。

民国初年之后，由于社会政治、经济、文化生活的需要，一方面是中国传统的民歌、戏曲、曲艺、民族器乐在原有的基础上获得了进一步的发展和提高，另一方面是新型音乐社团，以及以这些社团为基础的专业音乐教育机构的建立。我国近代最早的音乐教育机构在成立之初，都将欧美音乐教育体制作为主要的参照对象，并且将西洋音乐知识和技能作为教学的主要内容。在当时的历史条件下，这种做法对从整体上提高中国社会的音乐水准，产生了不可忽视的积极作用。中国近代音乐的先行者们在大力提倡、传播西方音乐的同时，并没有忽视中国悠久的音乐文化传统，并力图在融合二者优点的基础上创造中国的新音乐。音乐理论、专业音乐创作在这一时期也获得了巨大的发展和突破，理论家们编写出版了大量西洋音乐理论、中外音乐史和东西方音乐比较等方面的论文专著，作曲家们开始尝试采用西方的音乐体裁来写作声乐和器乐曲，民族音乐家们在整理、改进中国传统音乐的过程中，也着意用西方音乐的理论和技法来丰富中国民族音乐的表现力。

几点基本认识

尽管近代中国社会战乱频繁，广大人民生活艰难，但由于政治上的钳制力相对减弱，艺术创作的自由程度相比过去年代有所增加，自清末民初以来，文化艺术领域焕发出新的生机，并明显地呈现出由古代文化向近代文化形态转折的态势。从文化艺

术领域出现的新景观、新气象中间，我们可以比较清晰地整理出这一时期中国文化走向的几点基本特征：

文化冲突与融合的加深是近代世界社会发展的必然产物。异类文化之间的冲突和融合，一直是文化保持自身活力，适应社会发展的重要途径，而这种互通、互动的趋势到了近代被进一步加强了。虽然在近代的东西方文化碰撞中，也能够寻找到双向流动、互相影响的迹象，但是由于二者在文化发展程度上的明显落差，以及中国传统文化本身所固有的保守性格，注定了在近代东西方文化冲突、融合的过程中，“西学东渐”会成为文化交流的主要方向。

西方文化的进逼和冲击是中国近代文化新陈代谢的主要动力之一。由于中国传统文化未能依靠自身的力量完成向近代形态的转化，它在整体上落后于已经完成这种形态转化的西方文化，这是文化发展阶段性、时代性的差异。由于其特有的凝固性和排他性，如果没有外力的进逼和冲击，中国传统文化要走出中世纪的黑暗，完成近代化的过程，很可能还要艰难和缓慢得多。虽然西方文化最初的确是以入侵者的姿态出现在国人面前，其本意是在更大的范围内推行自身的价值观念，对中国传统文化具有相当大的破坏性，但西方文化所造成的巨大冲击，也从客观上加速了后者新陈代谢的步伐。西方文化影响的表现方式是多种多样的，有些艺术形式本身就是完全引进的，如电影、话剧、西洋绘画、西洋音乐等；有些是借用外国的观念和理论来研究和改造中国固有的东西，如语言、中国画、建筑等；还有的则是在吸收和改造的基础上渐有自己的发明和创获，如某些社会政治理论、科学技术和中国的新音乐等。

中国人对于西方文化并不一直是被动接受的。如果说国人对外来的西方文化最初还知之甚少、抱有敌意的话，随着认识

的深入和时局的演进，他们逐渐意识到要摆脱人为刀俎、我为鱼肉的困境，惟有“以夷制夷”一途。他们对西学的认识不仅逐步开阔，而且由最初的无奈接受转为主动的借鉴与吸收。到了近代后期，甚至出现了不加区别地全盘照搬西方的民族虚无主义倾向。从早先的抗拒排外到后来一部分人提倡的全盘西化，中国人对西方文化态度的转变的确是耐人寻味的，这其中既有对本民族文化丧失信心的悲观情绪，也有希望借西方之外力扭转颓势、振兴国家的积极态度。事实上，正是由于中国人对西方学说的积极采纳和融会贯通，使中西文化由冲突而达至初步的会通和融合，因而“促进了中国近代社会的巨大历史变迁，推进了中国社会走向现代化的进程……”[29]

中国传统文化在西方文化的进逼下被激发出新的活力。当一种文化遭受另一异类文化的进逼、冲击之后，弱势文化有可能被强势文化所影响、控制乃至完全覆盖，甚至从根本上为另一种文化所替代；但弱势文化也有可能在进逼和冲击下被激发出新的活力，焕发出勃勃生机。中国传统文化在近代的留存与发展，似应属于后一种情况。近代绘画和戏曲艺术是最好的例证：辛亥革命之后，西洋绘画受到提倡与重视，在专门美术学校中占据了主导地位，传统中国画一度受到冷落。然而，自20世纪二三十年代之后，中国画不仅没有淡出画坛，反而重现生机，涌现出一大批杰出的绘画大师。在中国画复苏并重新崛起的过程中，徐悲鸿、刘海粟、林风眠、高剑夫等人融合中西绘画的努力产生了非常积极的作用，一批借鉴西方体制的美术专门学校的建立，更为促进中国近现代美术的繁盛培养了大量专门人才。戏曲是中国传统文化的一个重要组成部分，新文化运动者们以资产阶级民主思想为武器，在五四运动时期大力倡导“戏剧改良”，有人甚至主张全面否定“旧剧”。但传统戏曲虽然受到巨大冲击，却并未就此一蹶不振，

一些勇于进取的戏曲艺术家和文人合作创作古装新戏和时装新戏，走上了戏曲变革的道路，使戏曲赢得了新的听众群体，形成了流派林立、诸美争艳的兴盛局面。

在近代艺术精神和艺术教育体制几乎空白的情况下，借鉴西方的发展模式和成熟经验是无可厚非、不可避免的。在民族矛盾空前尖锐，亡国灭种迫在眉睫的危急关头，以新兴资产阶级知识分子为代表的爱国志士高举维新大旗，将斗争矛头直指封建主义传统文化，希望以变法图强拯救国家、民族于危亡。自由、平等、民权的资产阶级民主思想，救亡图存、振兴中华的时代呼号，不仅成为这一时期的政治潮流，也成为近代中国文化艺术精神的主旋律。

第三节

近代中国具有代表性的文化思潮

在中西文化两极相逢、强烈碰撞的近代中国社会，围绕着中西、新旧之争，曾经产生过形形色色的不同主张，尤其在"五四"新文化运动时期，各色各样的"主义"、"思想"进入了急于寻找"救国真理"的新型知识分子的选择视野之中，并在不同程度上影响了人们的认识和思维。经过历史的过滤和沉淀，绝大多数的"主义"、"思想"如夜晚的流星，划出短暂的痕迹后便消失在茫茫夜空中；也有一些具有普遍意义的文化思潮，代表了相当一部分中国人对于"一场最巨大的革命中所发生的基本变化"[30]的看法，因而不仅对社会发展的基本走向，同时也对包括音乐艺术在内的近代文艺思想和实践

产生了深刻的影响。回顾近代中国这些具有代表性的文化思潮，对于我们理解和辨别近代音乐教育领域中出现的一些令人费解的观念和现象，无疑具有重要的意义。

中学为体，西学为用

19世纪60年代，冯桂芬在他的《校邠庐抗议》中提出了“以中国之伦常名教为原本，辅以诸国富强之术”，这可能是关于“中学为体，西学为用”，或者简称“中体西用”思想最早的阐述。在他之后，李鸿章、郭嵩焘、郑观应、盛宣怀等人也用不同的语言表达了类似的见解。而对这种见解最乐而道之，并将其付诸行动的，无疑是晚期洋务派代表人物张之洞，他于1898年完成、发表的《劝学篇》，可以被看作是“中体西用”思想最全面、系统的总结，而他的这些言论不仅“举国以为至言”[31]，甚至博得了素以顽固态度对待改革思想的慈禧太后的赞赏。可以毫不夸张地说，在19世纪后半叶的中国，“中体西用”是所有论时务、谈西学者嘴边的“流行语”，是指导“洋务运动”的行动纲领，也是改良派、洋务派乃至所有派别人士对待西学的共同态度。

“每个原理都有其出现的世纪。”[32]“中体西用”论出现在19世纪后半叶的中国，当然不是无缘无故的。自近代工业文明在欧洲首先出现，它与世界上其他民族和文化的接触和碰撞，逐渐成为不可避免的历史趋势。鸦片战争的枪炮加剧了这种碰撞的强度，也使一些较为开明的中国人认识到，与其枉然欲拒“西学”于门外，不如取其可取之处为我所用。然而，在一个“夷夏”观念由来已久，又正厉行“闭关锁国”

政策的国度，要承认“西学”在许多方面高于“中学”，并将其作为学习的楷模，并不是轻而易举之事。这不仅是由于中国人对西学的认识需要一个渐进的过程，更因为在封建主义充斥的当时的中国，任何外来学说都被理所当然地视为异端邪说，要想凭空进入国门并为国人所接受，都是难上加难。

“中体西用”思想的高明之处正在于此，它以“体用”这一纯中国式的思维方式，表述了十分丰富的价值取向与思想文化内涵。在特定的历史发展阶段，它的出现既满足了人们对于“西学”的求知愿望，又维护了“中学”的权威，因而成为各派别人士对待“西学”态度的契合点。洋务派以“中体西用”为理论纲领，意在以“西用”来维护“中体”；早期改良派也以“中体西用”为理论纲领，却欲以“中体”为依托来引进“西用”；慈禧太后赞赏“中体西用”，则是因为“中体”中包含着“三纲五常”、“辨上下，定民志”这样的内容，而“西用”不过是“西艺”、“西政”而已。需要说明的是，这里所说的“西政”，指的是军事、司法、财税、工商、教育等方面的经营管理之术，并不包括政治制度方面的内容。

虽然“中体西用”思想后来多被指责为维护封建制度，然而实际的情况是：洋务派在此思想的指导下建立了近代第一批军事和民用工业，造就了中国最早的产业工人阶级；新式学堂、翻译出版、派遣留学生等一系列具有近代意义的文化事业，让更多的中国人看到了另一个陌生的世界，使“西学”得以在中国立足存身并得以传播，提出者本意虽未必如此，事实上却是加速了封建制度的崩溃，促进了历史发展的进程。“中体西用”思想的确将“伦常名教”、“四书五经”等封建文化视为必须维护的“中学”之根本，然而“如果没有‘中体’作为前提，‘西用’无所依托，它在中国是进不了门，入不了户的。”[33]在当时的社会历史条件下，要引进资本主义文化，除了“中体西用”之

外，人们确实难以提出更好的，又有可能实现的宗旨来。

“中体西用”思想所产生的积极作用虽然不应被忽略，然而严格意义上的“中体西用”，其进步意义仅限于戊戌维新变法运动之前。当西学的引进和传播逐渐深入之时，“中体西用”思想所带有的消极因素也愈加显现出来，成为限制、阻碍西方思想进一步传播的藩篱。“中学”中最实质性的内容——封建制度，在戊戌维新之后，已经成为中国近代化进程中最大的绊脚石。就连“中体西用”思想最积极的倡导者——张之洞后来也被迫放弃了自己的观点，认识到“欲救中国残局，惟有变法一策。”在随后的清末“新政”期间，满清政府实施的军制改革、政制改革、法制改革、教育改革和奖励实业等一系列措施，不但拓展了“西学”的范围，也隐约触动了“中学”的某些关键部位；而革命派在羽翼渐渐丰满之后，更是将矛头直接指向了腐败无能的清王朝和封建制度本身，欲以西方式的民主政体取而代之，严格意义上的“中体西用”至此已是体无完肤，接近崩溃了。但它作为一种具有方法论意义的文化思想，其影响与作用一直延续至今而并未消失。

全盘西化

清王朝的最后十年间，通过翻译书籍、出报刊、办学堂等各种途径，来自西方资本主义国家的思想、理论、知识大量输入中国，形成了近代史上西学传播的一个高潮。在西方文化与中国传统文化的剧烈碰撞过程中，也形成了各种不同的文化观念。“欧化”和后来的“西化”是其中重要的一类。

最早提出“欧化”主张的，是清末革命派内部的一些激

进分子，以《新世纪》派的吴稚晖、李石曾等人为代表。他们主张全面按照西方（欧美）国家的面貌来重建中国，一方面对封建旧文化进行猛烈的、毫不留情的批判和抨击，另一方面将西方文化赞誉为“现代文明之春雷”，期望它能够拯救处于水深火热之中的中国。早期的欧化论者在政治上向往法国、美国的资产阶级共和制度，在文化上崇尚西方近代资产阶级的意识形态，甚至主张中国改用西方文字，废除方块汉字。欧化论者力图借用较先进的西方近代文化以振兴国家，从整体而言体现了历史发展的内在要求；但他们对传统民族文化的过度贬低，又带有民族虚无主义的倾向。20世纪二三十年代出现的“全盘西化”思想，可以被看成是对“欧化”主张的延续和发展。

民国初年，大约在1915年之后，《新青年》与《东方杂志》就东西方文化问题展开讨论，并逐渐演化成为持续时间长达近二十年，成为社会关注焦点的大规模论战。以胡适、吴稚晖、陈序经等人为代表的“西化”派，以其彻底的“反传统”、“反调和”姿态，也加入了这场论战。

“西化”派的主要人物陈序经早在1925年左右就开始使用“全盘接受西洋文化”这样的词句，在胡适1929年用英文撰写的《中国今日的文化冲突》一文中，则首次完整出现了“Wholesale Westernization”和“Wholehearted Modernization”两个词。这两个单词前者可译作“全盘西化”，后者可译作“全力的现代化”或“充分的现代化”。在“西化”派看来，“西化”和“现代化”本是一对密切不可分割的概念，西方文化是现代世界的“基础文化”，它与中国传统文化之间的差异，是时代的差异和文明层次的不同，中国要走向现代化，就必须从整体上全面接受西方文化。面对其他各派的批评，“西化”派也对最初的提法作出了一些修正，胡适后来就提议用“充分现代化”和“充分

西化”来代替“全盘西化”。他还暗示“全盘西化”实为矫枉过正之举，由于中国传统深厚且惰性过大，即便真的实行“全盘西化”，其结果却还是折衷调和的中国本位新文化。

早期的欧化论者和稍后的西化论者，他们的本意都是为了将中国引向现代化的富强之路，其对中国封建传统文化的批评，大多是有的放矢、切中要害的。他们主张向西方学习，并且坚持文化的整体性和时代性，其矛头主要是针对形形色色的文化复古论调，在当时的历史条件下，具有一定的进步意义。然而，西化论者将西方文化作为文化重建的惟一参照系数，无视文化的各别性和特殊性，使文化选择丧失了民族的根基，陷入了民族虚无主义的泥潭。“全盘西化”论失之偏颇的论点，也理所当然地受到了复古派、折衷派、唯物史观派的批评和诘难。

中国本位文化

清朝末年的“国粹主义”思潮出自革命派内部的保守派。与激进的欧化派相比，国粹派对中国传统文化评价很高，将之视为民族之魂，立国之本。虽然并不一概排斥西方文化，他们显然更加期望经由“保存国粹”、“复兴古学”之途来完成中国固有文化向近代化的转换。国粹派提出了中西文化是互相平行、各具价值的两大文化体系的见解，论证了中西调和与发展中国民族新文化之间的联系。[34]然而国粹派始终不愿承认中国文化在近代落后于西方文化的事实，在恋古恐变的情结中难以自拔，最终走到了新文化运动的对立面。

同样反对西化论调的，还有活跃于20世纪20年代的“东方文化派”。第一次世界大战的爆发和它造成的巨大破坏，集

中地暴露出西方文明的弊端，也促使人们对文化问题进行深刻的反思。梁启超在目睹了战后欧洲的悲惨景象之后，对中国传统文化的“悲观之观念完全扫清”，兴高采烈地号召以东方的精神文明去超拔西方。他那轰动一时的《欧旅心影录》，实际上已为“东方文化派”的思想定下了基调：中国的物质文化水平虽然赶不上西方，精神文化水准却远在后者之上。“东方文化派”对资本主义制度下精神文化的弊端常常切中其弊，对抵制物质至上的人生态度，对纠正西化派的偏激倾向，也有一定的合理价值；但他们从唯心主义的立场出发，“误解了文化的本源、动力和基础”，[35]过分夸大了精神文化在人类生活中的地位，借复兴传统文化之名与新文化运动唱反调，因而很快就失去了活力。

真正意义上的“中国本位文化”论，是由1935年1月问世的“十教授宣言”首次提出的。在该文中，陶希圣、何炳松、萨孟武等十位教授提出了“中国本位的文化建设”的主张，从而引发了关于中国本位文化与全盘西化的新一轮的争论。十教授认为应当“根据中国本位采取批评的态度，应用科学方法，来检讨过去，把握现在，创造将来”。其言论因而被称为“中国本位文化”论。“宣言”声称由于西方文化的冲击和新思潮的传播，中国的文化已经失去了它的特征。为了从事“中国本位的文化建设”，应对传统文化“存其所当存，去其所当去”；对欧美文化“吸收其所当吸收”。而不应一味“模仿”包括英、美、苏、意、德在内的外国。

“十教授宣言”从表面上看冠冕堂皇、平稳周全，实质上却是在为当时国民党当局和蒋介石发起的“新生活运动”摇旗呐喊。国民党所提倡的“礼义廉耻”、“尊孔读经”当然意在为维护其统治制造社会舆论，“十教授宣言”的适时推出，不仅完全符合当局的意图，其针对性也十分明显，就是要以中国固有的文化与道德，去抵制苏俄的影响和全盘西化。全文的

中心思想是“不盲从”，而“不盲从”的对象主要是马克思列宁主义。之所以也要反对“全盘西化”，是因为西方文化包括资本主义也包括社会主义，而笼统的说“全盘西化”，存在着把社会主义文化也“化”进来的危险。

“中国本位文化”论因与当时统治者思想合拍而获得赞同与附和，但进步文化界和西化派的胡适、陈序经等人对《宣言》进行了尖锐的批驳。胡适在稍后的评论文章中指出，所谓“中国本位的文化建设”无非是“中体西用”的“最新式的化装”，是《劝学篇》的又一翻版，虽然声明不守旧，实质上却在折衷调和的时髦掩护下主张复古。蔡元培、黄炎培、张熙若等人则批评“中国本位文化”论“笼统”、“空泛”、“易生误会”。张熙若还指出，《宣言》所谓“此时此地的需要”隐含的要义是“取消民权主义，……更彻底地讲，中国本位文化建设运动就是独裁政治建设运动。”[36]郑振铎等人则认为，解决中华民族迫切的生存问题不可能在旧文化中找到出路。

中西（新旧）调和

中国近代的文化“新旧调和”论，流行于民国初年至“五四运动”爆发前后。由于“中体西用”已被事实证明不合时宜，在“国粹派”和“欧化派”各执一词、互不相让的情况下，中西调和、折衷、融合的意识开始出现，并在“五四运动”前后风行一时。新文化运动的反对者们，这时不约而同地举起了“新旧调和”、“中西调和”的大旗，与新文化运动对垒。有关“东西文化”的论战进入了一个新的阶段，争论的焦点问题是：东西文化、新旧文化究竟能否调和？

章士钊是“新旧调和”论的主要代表人物，同他立场一致的还有陈嘉异、杜亚泉等人。他们主张兼取东西文化之长，将其“熔铸一炉”，用中国固有的道德和文明去“救西洋文明之弊，济西洋文明之贫”。他们还提出了一些在文化转型时期有价值的思考问题，如中西文化差异是否是时代的差异？中西文化是不是互有短长？新文化能否在摧毁旧传统的废墟上重建等。与过去的顽固守旧分子相比，“调和”论者大多对西洋文化具有相当深入的认识，其所谓“新”和“旧”也具有与以往不同的意义。

但是，“新旧调和”论所谓的“调和”，是以“保旧”为基础的。章士钊以第一次世界大战为例，明确表示“道德上复旧之必要，必甚于开新。”[37]杜亚泉也认为，折衷调和应该以中国固有文明为指导，将西洋文明“融合于吾国固有文明之中”。他们的言论因而受到激进的新文化运动者的尖锐批评。西化派认为新旧调和应是自然的趋势而不应是人为之追求，早期马克思主义者则运用唯物史观批驳了“新旧调和”论，李大钊针对“物质开新、道德复旧”的论调，指出“新道德既是随着生活的状态和社会的要求发生的，就是随着物质的变动而变动的，那么物质若是开新，道德亦必跟着开新，……”[38]从理论上否定了“调和”派将旧道德与新物质，将东方的精神文明与西方的物质文明加以调和的模式。

赞成或是反对“调和”论，实质上是“以旧容新”和“以新代旧”两种主张根本性的分歧。由于“调和”论的主旨在于“保旧”，因而受到了“西化”派和马克思主义派的坚决反对。

马克思主义唯物史观

1917年的俄国十月革命不仅改变了世界的格局，引发了全

球性的社会主义革命高潮，也对中国产生了难以估量的影响。“其最大最深刻的影响，就是给中国人送来了马克思列宁主义，使新文化运动逐渐由一个资产阶级的文化运动，发展成为一个广泛宣传马克思列宁主义的运动。”[39]

新文化运动是辛亥革命在文化思想领域里的继续，其基本内容是提倡“民主”与“科学”，呼唤现代意识。新文化运动的提倡者们揭起了“打倒孔家店”的大旗，对封建专制和宗教迷信进行彻底的批判。然而，早期的新文化运动提倡者也有自身的局限，他们未能将新文化运动与广大群众结合起来，使新思想未能走出知识分子的小圈子而广入人心。在与保守势力进行的有关中西文化的大论战中，他们一时未能解决诸如如何科学评价传统文化、如何处理文化遗产以及新文化的来源等问题，有时会暴露出简单化和偏激的毛病。

马克思主义传入中国之后，一部分中国知识分子率先接受了这一学说，他们不仅撰文介绍马克思主义的思想体系，并且自觉地运用这些思想指导自己的理论和实践。从1919年开始的“问题与主义”之争，标志着原先的新文化运动阵营将分化成为以胡适为首的“西化”派和以李大钊为首的“唯物史观”派，社会主义思潮在“五四运动”时期逐渐成为新文化运动的主流。

马克思主义和社会主义思潮在近代中国的迅速传播，具有深刻的社会原因：首先是甲午战争之后中国资本主义持续而缓慢的发展，以及资本主义制度暴露出来的内在矛盾，使致力于民族解放的先进人物在追求资本主义的同时，又向往一种比资本主义更为合理的社会制度；其次，作为古已有之、源远流长的一个理想，“天下大同”思想不仅在中国人的思想深处根深蒂固，而且与社会主义、共产主义学说之间似乎具有一种天然的联系。在辛亥革命所追求的资产阶级民主共和理想失败之后，人们更加急迫地寻找能够用来改变中国现状的各种主张，十月革命的胜利极大地影响了这种寻找和选择的结果，虽然在

"五四"前后进入中国的西方学说可以用势如涌流来形容，然而短短几年之后，绝大多数的"主义"、"学说"都已消逝无痕，"只有马克思主义在风雨之中扎根于中国社会，掀开了新陈代谢的另一页。"[40]

马克思唯物史观派认为，人类生活的各个方面都建筑在经济基础之上，文化当然也不例外。他们向封建文化和帝国主义文化发起了猛烈的进攻，从历史唯物主义的角度，对"东方文化"派、"调和"派、"中国本位"派等的主张和言论进行了毫不妥协的论争，主张在精神文明和物质文明方面皆"以新代旧"。唯物史观派既否定"文化复古"，也反对"全盘西化"的错误主张，经过长时间的探索和实践，终于总结出"民族的科学的大众的"中华民族新文化的方向。

顺应世界潮流、重建中国新文化

在马克思主义唯物史观和社会主义思潮逐渐成为时代主流的前后，以中国民主革命的伟大先行者孙中山为代表的文化思想，在当时的知识阶层中亦具有颇为广泛的影响。

13岁就随母亲远行夏威夷，以及在檀香山、香港的生活和观察，使青年孙中山渐渐"有慕西学之心"，成为一个游离于传统文化圈之外的中国人，他在檀香山兴中会盟书上提出"创立合众政府"的主张，也明显带有与传统文化的隔膜和西化的倾向。在孙中山思想的构成主体——三民主义中，西方特别是法兰西的民主共和思想无疑是他效仿的主要对象。虽然他也试图从中国传统的民本、大同思想中去寻找中西互通之途，然而严酷的斗争现实使他一时未及深入探究中国"不能由古代

之文明变而为近代之文明”的原因。

然而作为一个伟大的爱国者，孙中山对于西方近代文化的推崇并不意味着对祖国传统文化的背弃。在推动中国社会变革的过程中，孙中山从不同角度出发，不断对中西社会及其文化进行对比，以寻求“将外国的规制和中国本有的规制融合起来”的途径。面对中国传统文化，他的心情是矛盾而又复杂的，一方面，为了寻找传统文化中尚未失去时效的东西，他真诚地倡议恢复“固有道德”，将“三民主义”解释为“演绎中华三千年来汉民族所保有之治国平天下之理想而成之者也”；[41]另一方面，他又认识到当时的中国“实当老迈时代”，由于中国古代文明迟迟未能诞生出近代文明，“无大裨益于我同胞”，因此对封建旧文化的扬弃实为革新之必需。

虽然对欧洲文明采取开放的态度，并将这种开发视为中国社会走向近代化的必由之路，孙中山对西方文化并不是不加区分地兼收并蓄，而是根据中国的实际情况而有所取舍。他清醒地认识到：“中国几千年以来社会上的民情、风土、习惯，和欧美的大不相同。所以管理社会的政治自然也是和欧美不同，不能完全仿效欧美，照样去做，像仿效欧美的机器一样。”对于帝国主义为强权政治辩护而寻找的借口，他嫉之如仇曰：“各国都以优胜劣败、弱肉强食为立国之主脑，至谓有强权无公理。此种学说，在欧洲文明进化之初，固适于用，由今视之，殆是一种野蛮之学问。”[42]

20世纪初，以孙中山为代表的中国革命派在思想领域的一个重大突破，就是抛弃了影响中国知识界半个世纪之久的“中体西用”论，不仅把“体”与“用”倒了个个儿，还对“体用”的概念作出了新的解释。孙中山将体和用的关系比喻为物质与精神的关系，认为“中国近代物质文明不进步，因之心性文明之进步亦为之稽迟。”

孙中山对中西文化态度的中心思想，就是立足于中国社会

发展之需要而融合中西文化。他的三民主义、五权宪法（即将西方的“三权分立”加上中国固有的考试、监察两权而成）、知难行易说等等都是中西文化融合的产物。与“全盘西化”、“中国本位”或是“新旧调和”等学说相比，孙中山思想的高明之处在于一面吸收西方的进步思想文化，又不忘选取、承袭固有文化中好的部分。他对中西文化既不是简单的保留、照搬，也不是一概否定和封闭拒斥，而是有着具体的把握。

在孙中山融贯中西文化的实践中，我们能够辨识出他对传统文化从“离异”到“回归”的过程。从年轻时信基督、毁菩萨到晚年时倡导恢复固有道德，他对传统文化的态度变化耐人寻味。作为一位经过系统科学理论方法训练的合格西医，他在对待中西文化的问题上表现得更为理智、豁达而又不拘一格。对于新文化运动否定旧道德的绝对化主张，孙中山的态度是有所保留的，他反对新文化运动过程中出现的民族虚无主义倾向，但对传统文化中帝王专制思想一类的糟粕，则坚决主张予以摒弃。虽然作为一位伟大的革命者和实践家，他难以用更多的时间和精力去研究理论问题，未及形成深刻缜密的思想体系，然而他在“融贯”古今中西、创造民族新文化方面所作的努力和伟大理想，对包括萧友梅在内的中国近代知识分子产生了深远的影响。

第四节

近代中国音乐教育的起步

近代中国的音乐教育事业，正是在上述各种文化思潮的综

合影响下，在新旧两种教育观念的矛盾冲突中开始起步的。在这一充满曲折和坎坷的过程中，不同阶级、不同立场的音乐教育实施者从自己的角度出发，提出了各不相同的教育指导思想和具体实施办法，其中既有主张“全盘西化”的激进，力图“保存国粹”的保守，也有“重建中国新文化”的雄心壮志。近代中国音乐教育的先行者们没有忽略两个至关重要的前提，一是自春秋战国“礼崩乐坏”以来，音乐教育从国家“官学”中淡出由来已久，宋代以后甚至连“教坊”这样仅为培养乐工的乐教机构都难以为继；二是经历了“文艺复兴”运动洗礼之后的西方音乐，无论在理论的系统完备，作品的丰富多样，乐器的构造精密，教育制度的科学合理等诸多方面，都已远远走到了我们的前面。中国要构建一个近代化的音乐教育体系，必须经历“凤凰涅槃”般的重生。

晚清政府的音乐教育指导思想

早在明清之际，西洋音乐就通过少数传教士传入中国，并在宫廷、教堂等小范围内得以传播，但真正意义上的近代中国音乐教育，却是伴随着清末洋务运动的开展和新式学堂的建立而起步的。洋务运动的重要举措之一，就是创建了一批新型的文化教育设施，1863年建立的京师同文馆就是这类新式学堂的萌芽[43]，1898年在广州创办的时敏学堂，在其课程设置中已安排了唱歌、体操等科目，在这所中国人自己创办的新式学堂的首批毕业生中，就有日后中国近代音乐教育的奠基人之一——萧友梅。[44]就在同一年（1898年），晚清洋务运动的主要人物张之洞在《劝学篇》文中全面阐述了“中学为体，西学为

用”的思想。张之洞的这一名篇包含了洋务派的思想核心，深受慈禧太后和光绪皇帝的赞赏，这种思想在教育制度上的体现，就是他于1903年参与修订的《重订学堂章程》。这是清王朝的第一个学校教育法规，在我国近代教育发展史上具有重要的意义。在同时拟定的《学务纲要》中，首次提到了在学堂教育中设置音乐课的问题。[45]

在“中体西用”思想的指导下，晚清政府的办学宗旨一方面要“以忠孝为本，以中国经史为基”，一方面又要“以西学瀹其智识，练其艺能，务期他日成材，各适实用……”[46]，为贯彻其“忠君、尊孔、尚公、尚武、尚实”的教育宗旨，晚清政府也想到要发挥音乐的作用，并对学校的音乐教育提出了一定的要求，无奈能够符合此意图的音乐难以寻觅，“古乐雅音”颓势一时难以挽回，实在难堪弘扬“中学”之重任，所以只得暂且作罢。由于其教育指导思想的不彻底性，清政府在实施音乐教育的实际操作上显得犹豫不决、行动迟缓。虽然早在1898年康有为就向光绪皇帝建议在小学堂中设立“歌乐”课，《奏定学堂章程》1904年经光绪皇帝批准后在全国实行，但直到1907年（光绪三十三年），清政府才首次正式开始把“音乐”列为女子小学堂随意科和女子师范学堂必修科；1909年至1910年将“乐歌”列为初小和高小随意科，男学生才开始获得学习音乐的权利。[47]音乐类课程的开设，不仅大大落后于自然科学类的学科，比较同为艺术教育主要内容之一的美术，也要滞后不少。而在此时，民间一些新式学校中的“音乐”、“唱歌”、“琴学”等课程早已开展得热火朝天，远远走在了清廷教育法规的前面。

从清廷音乐教育法规的难产和教学实践的滞后，可以看出晚清统治者教育指导思想的矛盾之处：既想向西方资本主义国家学习，借“兴学育才”改变中国的贫弱状态，又要从维护封

建制度的需要出发，利用实施乐教之“有益德性风化”来加固摇摇欲坠的封建社会；既想在实施教育过程中尽量避免西方音乐的影响，维持“中学”之体统，又拿不出一套较为完整、切实可行的教育方案和教材。再加上在当时的中国，从事艺术教育的专门人才极度匮乏，清王朝在行将就木之时也顾不上从源头入手，改变千百年来形成的教育格局，因而未能在音乐教育思想和实施等方面获得实质性进展，也就毫不奇怪了。

维新派的音乐教育思想与实践

如果说晚清政府为了贯彻其教育宗旨，从制度上对学校的音乐教育提出了一定的要求，而在近代音乐教育实践中迈出实质性一步的，则是晚清社会另一支重要的文化和政治力量——维新派。以康有为、梁启超为代表的资产阶级维新派试图在封建制度内部进行某些改革，他们积极倡导在全国各地设立学堂、报馆，联合新兴民族资产阶级、爱国知识分子和开明士绅，大力呼吁变法图强。在维新派的变法内容中，效法西方教育制度的教育改革占有突出的地位，其中就包括音乐教育制度的建立和变革。

早在1891年，康有为在他的《大同书》中谈到教育问题时，就提出了应该在从婴幼儿至大学的各个阶段中进行音乐教育。1898年6月，他在《请开学校折》中，正式向光绪皇帝建议在学校中设“歌乐”课。他以德国学制为例，要求清政府仿效德国、日本，在各级学校中设立包括“文史、算术、舆地、物理、歌乐”在内的各种课程。[48]康有为在奏折中所称的“歌乐”，即是后来人们熟知的“乐歌”。他对音乐教育问题的认识和建议，远早于晚清政府执掌学部的洋务派，康有

为不仅是戊戌维新运动的精神领袖，也是中国近代音乐教育最早的提倡者之一。

维新派的另一位领袖人物梁启超，对音乐教育问题同样非常注重。在1896年《论幼学》一文中，他就强调了对儿童进行音乐教育的重要性。戊戌变法失败之后，他在流亡日本期间还对音乐教育及乐歌编创问题时有论述，并且将诗歌、音乐视为改造国民品质的“第一要件”，认为“今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校中万万不可阙者”[49]。

虽然戊戌变法运动本身以失败告终，康有为、梁启超等人先后流亡海外，但由他们所倡导的资产阶级新型教育的发展及其影响并未终止，反而日渐深入人心。新型教育的开展与兴盛，严重冲击了以“三纲五常”为核心的封建道德观念，为民主运动的展开提供了较为坚实的思想基础，将爱国救亡的观念融入到国民教育之中[50]。在维新思想的影响下，于19世纪末开始建立起来的一批新式学校里，“音乐”、“乐歌”、“唱歌”、“琴学”等课程纷纷被开设出来，1900年之后，一批立志救国的知识青年东渡扶桑留学日本，开始较为系统地学习西方音乐，在这批中国最早的音乐留学生中（包括到日本之后改学音乐的），就有萧友梅、曾志忞、高寿田、沈心工、李叔同等近代音乐教育的先行者。

20世纪初的日本所以成为中国新派知识分子聚集的中心，是因为中国人从甲午战争的惨败中认识到自己之所以失败，在于采纳西学不若日本之彻底。正因为日本自明治维新以来几乎毫无保留地采纳西学，在近代化的各个领域中都取得了显著的成效，才能在短短几十年中迅速崛起，成为泱泱中华大国最强劲的敌手。“战争带来的屈辱越是沉重，对于日本自强成功的领会也就越为深刻。于是，强敌变成了榜样……”[51]当然，由于这样的领会是在非正常情况下获得的，也因为中国人摆脱困境、振作自强的愿

望如此强烈，日本的榜样在一定程度上被有志于变法图强的人们放大了，其主要表现形式为：对日本这个由强敌变成的榜样，羡慕憧憬之情超过了冷静的分析思考，对日本在采纳西学过程中的反复和副作用认识不足，对大和民族已经初显端倪的侵略性未予足够的警惕。

从维新派的音乐教育思想和实践中，体现出他们欲从实施艺术教育入手，改造国民品格、振奋民族精神的强烈愿望。从培养新型人才的需要出发，维新派提出了小学"养体"、中学"育德"、大学"开智"为主的教育方针[52]，并认为音乐在各个阶段中对学生的身体、性情、智慧、道德等方面都能产生积极影响。另外，与实际执掌晚清政府教育大权的洋务派相比，维新派对于"西学"的认识显然要广泛、深入、彻底得多，他们所主张学习的"西学"，不仅包括西方的科学技术，更重要的是西方先进的政治制度和思想文化。他们在考虑音乐教育的实施方案时，眼光早已超越了脱胎于中国古代封建社会的"古乐雅音"，而是投向了先于中国完成近代化转型的西方音乐文化。虽然维新派当政的时间非常短暂，许多主张未及付诸实践，但由于他们的音乐教育思想更加符合历史发展的需要和教育事业的客观规律，对于近代音乐教育的发端与起步，其启发作用和实际影响是绝对不容忽视的。于19世纪末、20世纪初开始兴起的学堂乐歌运动，正是维新派音乐教育思想的集中体现。

学堂乐歌运动

当学习音乐的中国留学生们初至日本时，他们所看到的两国在音乐文化近代化进程上的差距，的确是令人惊叹的。日

本政府自1872年（明治五年）起就规定在中小学等各类学校中设置唱歌、音乐课程，成系列的音乐教科书被编写出来，专门音乐学校培养的音乐人才采用近代作曲方法谱写了大量的新歌曲……日本人于音乐方面的成就在中国留学生们看来“一若天壤之隔，高不可仰，盖崇拜之甚也”（曾志忞语）。承认落后是不甘落后、奋起直追的第一步，抱着改造国民品格、振奋民族精神的历史使命感，曾志忞、沈心工、李叔同、辛汉、华振、萧友梅等一批中国留学生，在日本接受了新式音乐教育的训练，他们中的许多人后来成为倡导学堂乐歌运动、创建中国近代音乐教育的先驱者。

在梁启超等人维新文化思想的宣传鼓动下，1902至1906年间，在日本的部分中国留学生以组织“音乐会”，设立“音乐讲习会”，出版乐歌教材，发表音乐论文，创办音乐杂志等方式开始了颇具声势的音乐活动。沈心工、曾志忞、李叔同等编创了最早的一批以外国曲调（主要是欧美和日本曲调）填以新词的乐歌作品；曾志忞编译、补充、撰写了《乐典教科书》、《和声略意》等论著，用中文向国人介绍来自西方的乐理与和声学知识；匪石（陈世宜）则在《浙江潮》上撰写了《中国音乐改良说》，对中国封建音乐文化进行了猛烈的抨击，并积极提倡革新中乐、设立音乐学校[53]；虽然中国留日学生的音乐活动到1905年之后在日本暂告沉寂，他们的作品、文章、书籍、杂志、乐谱等成果却通过各种渠道传回了中国大陆，他们中的不少人后来回国从事音乐教育活动，有力地推动了国内方兴未艾的学堂乐歌运动。

早在19世纪末，中国内地的音乐教学实验在维新思想的影响下，也伴随着新式学校的建立而开展起来。清朝政府从1901年起被迫实行的“新政”，[54]客观上为这场运动提供了条件。由于熟悉西方音乐及近代音乐教育的中国教师极度匮乏，在早

期音乐教学活动中一种普遍做法是聘请日本人为音乐教习，这些日本音乐教习为在基础薄弱近乎空白的中国内地普及西洋音乐作出了积极的贡献，但却无法掩盖中国人在不得已的情况下聘请外国音乐教师的弊端。1903年之后，以沈心工、李叔同、曾志忞等人为代表的海外学子相继回国，从事乐歌的教学。他们不仅在中小学校中任教，编创和出版乐歌集，为适应社会需求还主办“乐歌讲习会”等以培养教师，将学堂乐歌运动向前推进了一大步。

中国内地较早开设“乐歌”类课程的学校有：

1898年，维新派人士经元善在上海创办经正女塾，在这所近代国人自办的最早的女子学校中，学生们除了读书写字之外，还兼习体操、针补、琴学等课程。[55]

1901年，上海南洋公学（今上海交通大学之前身）设立附属小学，在其规定课程中设置了“乐歌”课，成为我国最早正式开设音乐课程的一所学校，1903年2月，曾就读于南洋公学师范班的沈心工自日本学成回国，在附属小学担任教员，在他和全体师生的共同努力下，南洋公学附小的乐歌活动不仅在上海教育界引起轰动，其影响亦逐渐遍及全国。

1902年，吴怀疚在上海创建务本女塾，在其课程设置中也包括“唱歌”课，该校同当时的不少新式学堂一样，曾聘请日本人为音乐教习。沈心工回国后也在该校义务兼任音乐教师，并于1904年4月主办“乐歌讲习会”，到会听讲者近50人。

同年，清政府学部侍郎严修在天津私宅创办严氏女塾，初创时学生主要是严氏家族女眷，以后生源逐步扩展。该校的初小、高小二级课程中，均设有音乐课，并聘请日本教习教授日语及音乐。1905年7月，严氏女塾改名为严氏女子小学，并设立培养幼儿教育师资的“保姆讲习所”和可用于实习的“蒙养院”（幼儿园），开设保育法、音乐、体操、游戏、手工等课程，

其首届25名毕业生成为中国北方最早的一批受过专门教育的幼教工作者。[56]

1903年5月，由蔡元培等人发起创办于上海的爱国女校，在其修订的学校章程中正式在预备科和普通科学生中开设必修的唱歌课。

1904年之后，由于改革派人士和留日学生们的积极倡导，学堂乐歌在上海、天津等比较开放的大都市及其周边地区开展得愈加普及，一时间“沪滨各学堂，乐歌之声，洋洋盈耳矣。”[57]乐歌课程在“势如潮涌”般兴办起来的新学堂中纷纷开设起来，乐歌教学从开风气之先的上海地区向全国各地辐射，其影响还逐渐越出了学堂的范围，向军队和全社会扩展，逐渐成为人们社会文化生活中的一项重要内容。

有关学堂乐歌的具体形式与内容，许多学术论著已有详细的介绍，在此不拟敷陈。虽然学堂乐歌大多只是一些采用日本、欧美的流行曲调，配上不同类型中文歌词的填词作品，在严格意义上的音乐创作方面并无很多建树，但它对中国近代音乐教育所产生的影响，却是广泛而又深远的：通过为期十多年的学堂乐歌运动，西洋音乐的基本理论和各种表演形式被介绍进中国，源自西方的乐理知识和简谱、五线谱等近现代记谱法，提琴、钢琴、风琴等西洋乐器，合唱曲、舞曲、进行曲等西方音乐形式逐渐为中国人民所熟知和掌握；从学堂乐歌的倡导和实践者中产生了第一代新音乐家，这支前所未有的音乐教师队伍为日后新音乐教育事业的发展提供了重要的人力保障；一些优秀的乐歌作品不仅表达了时代的呼声，甚至一直传唱至今，丰富了中国的音乐文化；集体歌咏这种外来的艺术形式，对新一代青少年产生了深远的影响，也为后来的工农革命歌曲和群众歌曲的发展打下了基础；最重要的是，学堂乐歌运动在教育体制和教学法等方面，为近代音乐教育乃至近代音乐本身的发展初步定下了基调，即：以西方为

师，全面改造中国传统音乐，以适应时代的发展需要。也有少量产生于清末的乐歌作品，由于统治者“忠君、尊孔、尚公、尚武、尚实”教育宗旨的需要，在宣扬“爱国”、“修身”的同时，也掺杂着“君君臣臣父父子子”的封建思想和狭隘的民族主义倾向。不过这样的作品只是“乐歌”中极小的一部分，不能代表“学堂乐歌”运动的主流。

学堂乐歌运动的先驱者们在大力提倡学习和引进西方音乐文化的同时，对于中国传统音乐之固有价值，对于如何妥善处理古今中西音乐文化复杂关系的认识，确有一个逐步深化的过程。无须讳言，沈心工、曾志忞、匪石等人都曾发表过否定中国传统音乐，带有民族虚无主义和“欧化”、“西化”倾向的言论（详见后述），并成为后人对学堂乐歌运动的积极意义产生怀疑的主要依据。但我们也必须看到，一方面在当时的社会环境下，“以西为上”、“以西代中”的激进思想由于具有“新文化”的反传统特质[58]，因而很容易与提倡“西学”的正确主张混淆起来并为人们所接受；另一方面，由于中国传统音乐虽然浩如烟海，却在长期的封建统治之下缺乏科学系统的理论研究，因此对于传统音乐文化内在价值的完整认识绝非一朝一夕之功，而是需要持之以恒、艰苦卓绝的努力。对于这一点，学堂乐歌运动的先驱者和之后“国民乐派”的提倡者们都曾经历过认识不断深化的过程，并对早期言论中有失偏颇之处进行了不断的修正。

第一代新音乐家的诞生

此处所谓之“新音乐家”，并不特指20世纪30年代中期之后“新音乐运动”的参与者，而是泛指诞生于近代中国，

以音乐的启蒙、教育、创作、演奏和理论研究为生的一代新型音乐工作者。他们大都接受过比较系统完整的西式音乐教育，不少人还远赴日本、欧洲留学音乐艺术，他们的意识形态、知识结构、社会地位、经济状况等与中国传统社会的旧式音乐家相比有了根本改变。在他们出现之前，虽然西洋音乐艺术以其强大的生命力和渗透力进入了中国，并且在宫廷、教堂、教会学校等小范围内得以存在，但由于缺乏有效的载体，并未对中国人民的音乐文化生活产生实质性的影响。因此可以说，中国音乐及音乐教育由传统形态向近现代形态的转型，正是由于这些土生土长的中国新音乐家们的出现才有了发生的可能。

作为近代中国新型知识分子的一部分，新音乐家们的身上也烙有鲜明的时代印记。他们中的许多人虽出身于晚清封建社会，却深受戊戌维新思想的熏陶，目睹老大的中华帝国遭人欺凌、任凭宰割，他们同所有的中国人一样愤懑不平，知识分子的敏感和以天下兴亡为己任的使命感，又使他们摆脱了传统的功名思想，愿以启迪民智来推动改革、救亡图存。甲午战争的惨败使他们对洋务派及其"中体西用"思想进行了深刻的反思，比较洋务运动与日本明治维新之间的利弊得失，更加坚定了他们仿效日本以西洋为师以振兴国家的信念。1896年3月，《马关条约》的墨迹未干，第一批赴日留学的13名中国学生就登上了负笈东渡的航程；20世纪初，一批中国留学生先后前往日本，在专门的音乐学校和普通学校中专修或兼学音乐。1912年中华民国建立之后，他们中的一部分人又将眼光投向了西方音乐的发源地——欧洲，萧友梅、王光祈、青主、黄自等人在欧美接受了更全面系统的音乐教育。无论在日本或是欧美，中国学人如饥似渴、孜孜不倦地学习近代以来的西方音乐艺术，决不仅仅出于个人的品位爱好，更非考虑本人

的前途出路，而是怀着以音乐艺术振作国民精神、拯救国家于危亡的迫切心情。他们中间的大部分人后来成为学堂乐歌及中国近代音乐教育事业的提倡者和奠基人，这与他们当初学习音乐艺术的目的和动机是完全吻合的。现择萧友梅之前中国近代新音乐家中的部分代表人物略作评述：

沈心工（1870-1947），原名庆鸿，字叔逵，近代音乐教育家，学堂乐歌运动的创始者，中国近代第一位新音乐教师，被誉为中国“学堂乐歌之父”。

沈心工出身于上海一家道中落的名门望族，1890年时曾中过秀才，1897年考入上海南洋公学师范班，在世纪之交波澜汹涌的社会变革和新学浪潮中，于1902年走上了东渡日本追求新学的道路。沈心工在日本留学时，曾从日本音乐教育家铃木米次郎学习唱歌，并因此萌发了“做歌出书”的念头。翌年回国之后，沈心工立即全身心地投入到音乐教育事业之中，他在南洋公学附属小学、务本女塾、龙门师范等校任教，1911年之后担任南洋公学附小主事（即校长）长达16年。

沈心工将音乐教育视为陶冶情操、丰富精神、改良社会的重要途径，与当时的不少新型知识分子一样，他受到了达尔文进化论思想的影响，主张以“泰西之音乐”促进中国音乐的“新陈代谢”。为此，他陆续编写出版了多个歌集，其中收录了由他编创的一百八十多首乐歌作品。这些作品题材广泛、通俗易解，既适合儿童的心理特点，又对他们进行了时代精神和爱国思想的形象教育。他还发起组织“乐歌讲习会”、“美育音乐会”，有效地推动了学堂乐歌运动的发展。他于1902年（光绪二十八年）在日本留学时创作的乐歌处女作《体操——兵操》（又名《男儿第一志气高》，见谱例1），开学堂乐歌风气之先。1904年5月，他所编著的《学校唱歌集》第一集出版问世，歌集中收入了作者根据日本及欧美曲调填词的乐歌作品。由他编写的《体操》、《赛

船》、《竹马》、《铁匠》等乐歌作品在青少年学生中不胫而走，传遍全国，由他作曲的《黄河》等乐歌作品，不仅表达了作者对祖国山河的深厚感情，也是由国人作曲的最早的乐歌作品之一。

在其从事乐歌教学之初，沈心工发表过一些盲目崇尚西方音乐的错误观点，在他辑译的《小学唱歌课教授法》书中，曾经出现过“将来吾国益加进步，而自觉音乐之不可不讲，人人毁其家中之琴、筝、三弦等，而以风琴、洋琴教其子女，其期当亦不远矣”这样的词句[59]，从而被认为是“全盘西化”思想在音乐界的体现实例；然而从事音乐教育事业多年之后，晚年的沈心工在坚持其乐歌教学思想实践的同时，却越来越重视中国传统音乐文化，并从事七弦琴的研习和琴会的活动。如此这般在提倡西学和不希望动摇传统文化根基之间左右为难的心态，在中国近代的不少知识分子身上都曾有所体现。

曾志忞（1879-1929），号泽民，又名泽霖，中国近代音乐教育家、理论家。

曾志忞虽然祖籍福建泉州，却出生成长于上海，其父为沪上倾向革新的著名“立宪派”人士、爱国商人曾铸。曾志忞早年曾在上海南洋公学任教，并自习绘画、音乐，1901年后赴日本留学，入早稻田大学学习法律，后获政学士。但他为明治维新后日本的新音乐所吸引，并进入东京音乐学校兼学音乐。在日本期间，他积极参加、组织了一系列音乐活动，1902年他参与了沈心工在东京发起组织的“音乐讲习会”，1904年再度赴日后将“讲习会”改组为拥有会员五十多名的新式音乐社团——“亚雅音乐会”[60]；他于1904年编写出版的《教育唱歌集》曾使梁启超见后“不禁为之狂喜”[61]；1907年回国之后与其留日同学冯亚雄、高寿田创办了上海贫儿院，他们不仅在贫儿院中设立音乐部，教授儿童们学习声乐、器乐、音乐理论的课程，其程度远远超出当时学校的平均水准，还创办了一支

近四十人的单管管弦乐队，这也是中国近代由国人创办的第一支比较完备的西式管弦乐队。“辛亥革命”后贫儿院院址被毁，音乐部被迫停办，1921年后曾志忞移居北京，以律师为业，并创办“中西音乐会”，进行改良京剧的活动，终因未果而消沉，直至1929年病逝。

曾志忞对音乐理论问题相当重视，并在这方面作出了重要贡献，他先后编撰了《乐理大意》(1903)、《唱歌之教授法及说明》(1903)、《乐典教科书》(1904年译著)、《音乐教育论》(1904)、《音乐全书》(1905，含《唱歌教授法》、《风琴练习法》、《乐典大意》三编)、《和声略意》(1905)等一批音乐教学法和技术理论论著[62]，堪称我国近代最早的音乐理论家。曾志忞也特别注重音乐的社会功能和美育作用，认为“今日社会音乐，大半淫靡。苟一旦学校音乐发达，则此外不正之乐，自然劣败。”[63]他对中国传统音乐的痛心疾首不无偏激之处，如认为“中国之物，无物可改良也，非大破坏不可，非大破坏而先大创造亦不可”。[64]但又明确提出了“为中国造一新音乐”的主张，表示“输入文明而不制造文明，此文明仍非我家物。”[65]他在1904年出版的《乐典教科书》“序言”中提出了德育、智育、美育、体育并行的主张，是我国最早提出德、智、体、美四育并举主张的音乐教育家。

李叔同(1880-1942)，学名文涛，别号息霜，法名演音，号“弘一法师”，中国近代音乐教育家、作曲家、早期戏剧活动家和美术家。

李叔同祖籍浙江平湖，出生于天津一个盐商兼官僚家庭，“戊戌变法”失败后奉母迁往上海。他自幼即表现出对艺术多方面的兴趣，成年之后对绘画、戏剧、音乐、诗词、书法、篆刻等艺术无不精通。21岁时入上海南洋公学读书，4年后又赴日本东京美术学校留学，在东京上野美术专门学校学习绘画，同时从日

本音乐教师从上真行学习音乐，在日期间参与发起成立我国最早的话剧团体“春柳社”，作为当时著名的女角演员参加了该社《黑奴吁天录》、《茶花女》等多部话剧的演出，又创办音乐刊物《音乐小杂志》，并发表了其最早的几首乐歌作品。1910年回国之后，他先后在天津、上海、浙江、江苏南京等地任美术、音乐教员，并担任《太平洋画报》文艺编辑。1918年后，李叔同受出世思想影响，在杭州虎跑寺削发为僧，法名演音，人称“弘一法师”，1942年10月病逝于福建泉州开元寺。

李叔同是早期乐歌的主要作者之一，他的乐歌作品意蕴隽永、词曲贴切，《送别》、《西湖》、《春游》等，不仅在当时广受青年爱乐者欢迎，日后亦广泛流传，成为学堂乐歌优秀的代表之作。传为李叔同1905年所作《祖国歌》采用我国民间曲调《老六板》填词，曾在辛亥革命前后广泛传唱；在当时外国歌调盛行的情况下，这种采用民族曲调填词的做法不失为一个可贵的尝试。尤其是他在1913年作词谱曲的三声部合唱歌曲《春游》，“淳朴自然的音乐配合清丽淡雅的歌词，旋律、和声与曲体都显得十分工整，简直无懈可击。”[66]1992年11月，该歌曲入选成为“20世纪华人音乐经典”中的首部合唱曲。

近代音乐教育机构的初创

在近代之前的很长一段时间中，中国音乐人才的培养，主要不是通过专门的音乐教育机构完成的。自“礼崩乐坏”之后，乐府、太常司、教坊等官设音乐教育结构的作用，仅在于为统治者的娱乐、宴享提供服务并兼顾祭祀礼仪之需；主要存在于文人士大夫阶层的琴乐唱曲活动，以琴会、曲社等雅聚

形式得以传承；宋元以来，勾栏瓦舍中的世俗音乐和明清以来更为兴盛的戏曲、曲艺等，虽渐有科班一类的授艺传习机构，而采取的都是师徒相授、口口相传的方式。面对近代以来西方文化的步步进逼和翻天覆地的社会变革，传统的音乐教育机构及其运作体制，显然完全不能适应振作民心、救亡图存的时代需求，迫切需要进行一场由传统形态向近现代形态转型的教育体制改革和重建。"学堂乐歌"运动借鉴西方音乐发展的经验，确立了音乐在整个教育体系中的位置，并突破了"中体"与"西用"之间的界限。在此过程中，维新派和新型知识分子固然是主要的推动力量，而清末"新政"中包括废科举、开新学等内容在内的教育改革，又使这场运动不致夭折并得以开展成为可能，二者的出发点和目的虽然相去甚远，但在呼唤人才、改革教育这一点上却得出了相似的结论。至此，具有近代意义的音乐教育机构在中华大地上如雨后春笋一般地萌生起来。按照其萌生和发展的时间顺序，可将中国近代音乐教育机构的初创分为学校音乐课程的设置、音乐（体育）系科的创建、音乐专科学校的成立几个阶段：

学校音乐课程的设置和音乐（体育）专科的创建

自19世纪末、20世纪初一批新式学堂创建时起，音乐类课程在维新派知识分子的大声疾呼和晚清统治者的默许认可下逐渐进入了学校教育体系，对于长期忽视音乐教育的中国封建社会而言，这的确可以被认为是具有历史意义的重大突破。在得风气之先的上海、天津等地，中小学校和女子学堂普遍开设了唱歌、琴学、乐歌等音乐类课程，清政府颁布的《女

子小学堂章程》（1907）、《女子师范学堂章程》（1907）、《学部奏准变通中学堂课程分为文科、实科折》（1909），以及民国成立之后颁布或开始实行的《教育宗旨令》（1912）、《学校系统令》（即“壬子学制”，1912）、《学校系统改革案》（即“壬戌学制”，1922年）等政策和法规逐渐确定了音乐教育在国民教育中的地位，迈出了中国近代音乐教育机构初创的第一步。20年代之后，萧友梅、赵元任、黎锦晖、刘质平、陈啸空、丰子恺等知名音乐家为中小学音乐教材的建设和提高做出了重要的贡献，1933年6月成立的“中小学音乐教材编订委员会”和1934年5月成立的“音乐教育委员会”负责统筹管理全国的学校音乐教育工作，针对对象主要是普通学校中的一般青少年学生，带有启蒙和扫盲的性质。

二三十年代的学校音乐教育存在的问题也不少，除了音乐课程授课时间严重不足外[67]，另一尖锐矛盾是音乐教员中受过音乐教学训练的相当少。据李抱忱于1940年所作的一份问卷调查，我们得知在761位小学音乐教员中，由师范毕业或肄业的仅为250人；331位中等学校音乐教员中，师范学校毕业的仅46人。即便是那些由师范学校毕业或肄业的教员，其所学也多为技能修养而“很少受过音乐教学训练的”[68]，中小学音乐教员不仅数量不足且多为兼任，加强音乐师资的培养和创建音乐专科的需要迫在眉睫。

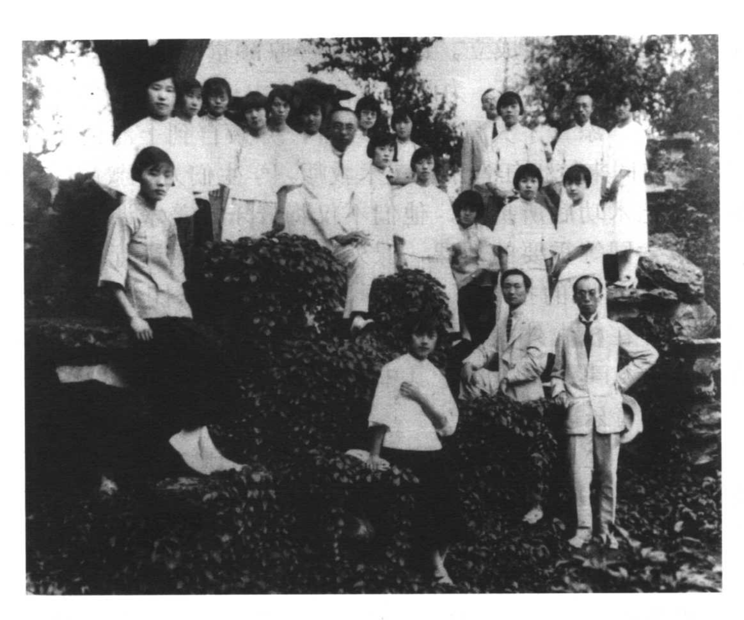
随着“学堂乐歌”运动的推进和学校音乐教育的开展，尤其自蔡元培1912年任民国临时政府教育总长后，其倡导的“以美育代宗教”说在教育界产生了日益广泛的影响，“音乐为一种助进文化之利器”[69]的观念逐渐成为当时教育工作者和新音乐家们的共识，要推进音乐事业向前发展，进行师范教育、培养音乐教师必然成为当务之急。中国近代最早的一批体育、音乐专科，正是在师范学校中率先创建起来的。

1913年，在其前身浙江两级师范学堂的基础上，浙江省立

第一师范学校正式成立。该校校长经亨颐重视德智体美四育，尤其重视德育和美育。为此，他在学校中设置了专门的美术和音乐教室，添置了大量乐器、设备，并亲自到上海请留日归来的李叔同来校担任音乐和美术教师。学生们为李叔同的道德涵养和艺术功底所折服，他们不仅将音乐、美术课当作与语文、数学同等重要的功课，课外的艺术活动也进行得有声有色。在李叔同的指导下，绘画、篆刻、音乐团体纷纷建立起来，并在校内外举行画展和音乐会。该校的毕业生中后来有不少人从事教育工作，其中包括吴梦非、刘质平、丰子恺等知名的音乐教育家。[70]

1919年之后，在"五四"新文化思潮的影响下，为适应各类学校对音乐师资的大量需求，更多的师范音乐教育系科相继成立起来。

1919年，原北京女子师范学校改名为北京女子高等师范学校，设预科、本科、选科、专修科、研究科，音乐为各科的必修课。1920年，该校开设音乐体育专修科，后聘请萧友梅为科主任（这种将音乐和体育等混合设立专修科的做法在早期师范教育中比较常见）。考虑到其各自不同的特点，1921年经萧友梅提议，将音乐和体育分科设立，萧友梅担任单设后的音乐科主任。在该处任教的除了他和杨仲子外还有赵元任、刘天华、齐如山和几个外籍教师。1924年，音乐专修科第一批十多名学生毕业，并被各地学校争相聘请。[71]1924年5月该校升格为国立北京女子师范大学，原音乐科成为音乐系，学制为五年。1925年10月，国立女子大学成立，音乐系归入该校。



萧友梅与国立女子大学音乐系师生合影

1919年1月，在时任北京大学校长蔡元培的直接支持下，北京大学音乐研究会成立，蔡元培兼任会长。这是一个由学生课外活动组织演变而成的学生音乐社团，入会者十分踊跃且师资力量雄厚。1922年秋，经萧友梅建议，音乐研究会改组为“北京大学附设音乐传习所”，正式演变为这所著名高等学府的分支音乐教育机构，由蔡元培兼任所长，萧友梅任教务主任。音乐传习所的宗旨是“一面传授西洋音乐，包括理论与技术，一面保存中国古乐，发扬而光大之”，曾在该所任教的导师有萧友梅、杨仲子、易韦斋、刘天华、嘉祉、穆志清、赵连魁等人。事实上，萧友梅原本设想在北京大学内设立列为正式研习单位的音乐院，并获得了蔡元培的同意，但遭到评议会的反对而未能通过。

1919年9月，吴梦非、刘质平、丰子恺等人共同筹建私立上海专科师范学校，学校的学制仿效日本、德国，其高师、普师两科皆分为图音、图工两组，这也是我国近代第一所培养中小学音乐、美术师资的私立学校。该校的音乐课有普通乐理、和声学、作曲、声乐、钢琴、小提琴、国乐等，任课教师有刘质平、金律声、卫仲乐、傅彦长、何连琴等和一些外籍教师，其毕业生足迹几乎遍布全国各省，其中影响较大的有钱君匋、邱望湘、萧而化、唐学咏等。同年，吴梦非、刘质平、丰子恺等人还发起成立了以提倡美育为宗旨的“中华美育会”，这一新式音乐社团的成员为来自全国各学校的音乐美术教师，他们于次年暑假举办了第一次艺术教师讲习会，还创办了会刊《美育》。[72]

1921年7月，由著名画家刘海粟创建的私立上海美术专门学校增设高师科图画音乐组，刘质平任音乐组主任，教师有潘伯英、张湘眉等。1930年该校改名为“上海美术专科学校”，设有音乐系及艺术教育系图音组，学制为3年。1940年后分为中国画、西洋画、音乐、雕塑、图案5组，实行5年学分制。该校历届音乐教师中还包括赵梅伯、马思聪、胡然、丁善德、卫仲乐、喻宜萱、徐希一等。[73]

以上列出的仅是这一时期音乐社团和音乐专科创建工作具有代表性的一小部分，事实上，类似的以提高音乐教育师资水平为直接目的的音乐专科建设，和以“研究音乐、陶冶性情”为宗旨的音乐社团创建，在全国许多地区，尤其是文化教育事业相对进步的大中城市普遍存在。不过，由于军阀混战、政局屡变，尤其是教育决策者思想不统一所造成的学制多变，音乐教育事业的开展也会不时受到干扰和冲击。1922年，高等师范学校与普通大学的合并，就使专门音乐系科中的音教活动丧失了不少阵地，1927年奉系军阀入京后，其任命的教育总长刘哲以音乐“有伤风化”，“无关世道人心”

为理由，居然将北大音乐传习所、北京艺专音乐系、女子大学音乐科等一律取消，对音乐教育事业横加摧残。

筹办音乐专科学校（音乐学院）的努力

在组织音乐社团和创建音乐专科的同时，教育工作者们也在为筹办独立的音乐学院或专科学校而不懈努力着。普通学校的音乐课程和师范学校中的音乐系科毕竟不能代替培养高水平音乐专门人才的专业音乐教育机构，而中国近代音乐教育自学堂乐歌运动以来所暴露出的音乐创作和理论研究力量薄弱，音乐演奏人才奇缺，高水平音乐师资匮乏等严重问题，都急需专业音乐教育的有力支持。另外，音乐教育在综合性高等院校中所受到的歧视性待遇，也促使音乐工作者更坚定了创办音乐专科学校（音乐学院）的念头。在此过程中，有着留日、留德经历同时又具备坚韧不拔性格的萧友梅，成为积极推进这一进程的关键性人物。

早在萧友梅留德归国初的1920年底，他就向北洋政府教育部提出创办独立音乐学校的建议，虽然当时的教育部总长范源濂算是萧友梅留日期间的先后同学，对此计划不可谓不支持，但萧友梅提出的开办音乐学校的经费预算却被财政部原封退回。当时的北京政局动荡，财政紧张，创办独立音乐学校的初次尝试以失败告终。[74]

初战失利并未使萧友梅一蹶不振，除了写作和发表一系列音乐论文和教材，创作包括当时的国歌《卿云歌》在内的音乐作品，他奔波在北京大学音乐研究会（后经他提议改组为北京大学附设音乐传习所）、北京女子高等师范学校音乐体操专

修科（后经他提议将音乐与体操分科而成为音乐专修科）、高等师范学校附设实验小学、北京国立艺术专门学校音乐系等多所学校之间，并实际主持着这几个教学机构的教学和行政工作。

1923年底，在《北京大学二十五周年纪念刊》上，他提出希望将“音乐传习所”的名字改为“音乐院”，并说明了当初仓促定名的“音乐传习所”系从英文“Conservatory of Music”翻译而来，原本就应称为音乐院。萧友梅提出的改名议案虽然得到提倡美育的蔡元培校长的支持，但却被评议会以成立音乐院易致使外界人误会，以致有损于即将成立的“大学院”的尊严为理由，否定了音乐传习所的改名议案[75]。改名音乐院的失败，说明即便在北京大学这样以思想解放闻名的中国最高学府，当时还是有不少人将音乐教育视为可有可无的东西，更难以接受音乐院与文学院、法学院等平起平坐，还要分享本不富裕的教育经费这样的局面。

1927年6月，教育总长刘哲上任之后，开始对北京的教育机构指手画脚。他不仅着手改组北京大学，自封为“大学长”（校长），恢复晚清时代的“京师大学堂”，还以“音乐有伤社会风化”、“浪费国家钱财”为由，下令停办音乐传习所，同时遭此厄运的还有北京艺术专科学校音乐系及女子大学音乐专科。在京的音乐教育工作者对此表示了强烈不满，他们除了要求“当局以善其后，而免受摧残音乐教育之指责也”，[76]并以几家被取消的音乐教育单位的名义，联名上书要求归并北平音乐教育机构，改设音乐学院。他们对音乐学院的学科设置、校址选择、经费来源等项目都进行了详细的计划和陈述，然而最终也未被采纳施行。



国立音乐院首任院长蔡元培像

經過情形、次討論、(一)本會組織大綱及預算、議決通過、(二)本會會議細則草案、議決付審查、(三)請聘各區華僑教育專員案、議決付審查、(四)大學院聘任駐外華僑教育專員條例、議決付審查、議畢五時散會、

⊙國立音樂院行開院禮

國立音樂院、昨日(二十六)下午二時、在陶爾斐斯路舉行開院禮、以該院演奏廳、作臨時禮堂、出席者蔡院長元培大學院秘書長金曾澄行政處長楊杏佛及褚民誼及各教員等、行禮如儀後、主席蔡院長致訓詞、次蕭友梅報告籌備經過情形、旋由來賓金楊諸君相繼演說、國文教授易韋齋亦對學生致勉勵語、繼請教員王瑞嫻女士獨奏鋼琴、朱荇青先生琵琶獨奏、淮陰平楚陳承弼先生小提琴等、

上海国立音乐院成立报道

筹办独立音乐学校尝试的屡次受挫，充分证明了在当时军阀混战、政局动荡、财政拮据的社会环境下，从事艺术教育工作，尤其是开辟音乐教育的全新领域是何等的艰难。然而就在这样的逆境中，近代音乐教育的先行者们并没有丧失信心。他们锲而不舍、持之以恒的努力终于在蔡元培被任命为南京国民政府大学院（相当于教育部）院长之后获得了重要的转机。北大音乐传习所、北京艺专音乐系、女大音乐专科皆被停办后，“欲留不可留，欲住无从住”的萧友梅悄然南下，另辟蹊径，他向蔡元培提出了在上海设立音乐院的计划，并获得了后者的热忱支持。经过蔡元培的提请和解说，设立国立音乐学院的建议终于被南京国民政府采纳。经过萧友梅短短一个多月的紧张筹备，公元1927年11月27日，国立音乐院终于在上海正式成立，蔡元培兼任院长，萧友梅任教务主任并主持院务。

上海国立音乐院的成立是中国近代音乐史上的重大事件，

它结束了中国无国立专业音乐教育机构的历史，也为之后音乐教育事业的开展铺下了起步的基石。正如蔡元培先生在国立音乐院开学典礼致词中所说，只要我们“勇猛精进，日新不已，则不难大有创作，而回响以供给贡献于欧美，亦非决不可能”。[77] 从国立音乐院之后七十余年的发展历史中，可以看出蔡之所言确有远见卓识。

如上所述，中国近代的专业音乐教育是在社会动荡不安，基础极其薄弱，处处遭受歧视的恶劣环境下艰难起步的。虽然面对许多困难和问题，先行者们以一片赤诚的爱国、爱校、爱生、爱乐之心，在战火纷飞、大敌当前的非常年代，苦苦坚守着脚下的阵地，他们不图私利、不畏艰难、锲而不舍、严肃工作，为了中国音乐事业的明天，有些人甚至殚精竭虑直至生命的最后一息。上海国立音乐院建立之后，他们更在音乐表演、创作、理论研究和音乐教育等方面“相策相辅，黾勉精进”（蔡元培语），为后来建立的诸多音乐专门学校（学院）树立了光辉的典范，为中国音乐在20世纪令人瞩目的发展奠定了坚实的地基。如同所有的创业者一样，他们在前行的道路上不可避免地会遇到这样或那样的困扰，有时也可能会走一些弯路，然而由他们所开创的伟大事业，终究如燎原之火燃遍了中华大地。曾经只为封建帝王娱乐、享受而存在的音乐艺术，在中国人民由旧民主主义走向新民主主义，并进一步走向社会主义的历史进程中，发挥了无可替代的巨大作用。这些内容，是本文在下面的章节中将要详细论述的。

[1] 见萧友梅《中国历代音乐沿革概略》。
[2] 见萧友梅《旧乐沿革》。
[3] 见萧友梅博士论文——《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》。

[4] 参见《中国教育通史》第 72 页。
[5] 见萧友梅《为什么音乐在中国不为一般人所重视》。
[6] 见《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》。
[7] 见萧友梅《为什么音乐在中国不为一般人所重视》。
[8] 见《中西音乐的比较研究》。
[9] 见《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》。
[10] 见《十年来的中国音乐研究》。
[11] 见《旧乐沿革》。
[12] 原刊《奏定学堂章程·学务纲要》，湖北学务处本。
[13] 参见章咸、张援编《中国近现代艺术教育法规汇编》，教育科学出版社，1997 年第一版，第 4 页。
[14] 陈旭麓《近代中国社会的新陈代谢》，选自《陈旭麓文集》第一卷，华东师范大学出版社，1996 年第一版，第 179 页。
[15] 参见赵云田主编《中国社会通史》前清卷，山西教育出版社，1996 年版。
[16]《乾隆御制诗》五集卷二六，丁未二《上元灯词》。
[17]《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社，1972 年版，第 233 页。
[18] 陈飞、徐国利主编《回读百年》，《20 世纪中国社会人文论争》第一卷，大象出版社，1999 年版，第 88 页。
[19] 余三乐《早期西方传教士与北京》，北京出版社，2001 年 9 月第一版，第 8 页。
[20] 1645年，罗马教廷下谕禁止中国的天主教信徒祭祖祭孔，耶稣会则坚持认为中国人生活中的祭祖祭孔，实际是民间礼节而非宗教礼节，反对罗马教廷的禁令从而形成“礼仪之争”。当康熙看到 1704 年罗马教皇明令禁止祭祖祭孔的上谕后，不禁大为恼火，硃批禁止洋人在中国传教，使发生在文化领域的礼仪之争，因涉及教廷与清廷政治上的对峙而走向终结。1722 年雍正登基后奉行全面禁教政策，中国重又实行闭关锁国。
[21] 伍雍谊主编《中国近现代学校音乐教育》，上海教育出版社，1999 年 6 月版，第 311 页。
[22] 陈旭麓《近代中国社会的新陈代谢》，选自《陈旭麓文集》第一卷，第 248 页。

[23]梁启超《戊戌政变记》附录一《改革起原》，中华书局，1954年版，第133页。

[24]徐洪兴《千秋兴亡——清》，葛剑雄主编，长春出版社，2000年第一版，第373页。

[25]史革新主编《中国文化通史——晚清卷》，中共中央党校出版社，2000年1月第一版，第570页。

[26]邹容语。

[27]毛泽东语。

[28]参见《中国美术简史》，高等教育出版社，1990版，第230页。

[29]见许苏民《冲突与融合——西学东渐片论》，选自龚书铎主编《近代中国与近代文化》，湖南人民出版社，1988年第一版，第103页。

[30]费正清《剑桥中国满清史》上卷，中国社会科学出版社，1985年版，第2页。

[31]《清代学术概论》，第71页。

[32]马克思《政治经济学的形而上学》，《马克思恩格斯选集》第一卷，人民出版社，1972年版，第113页。

[33]陈旭麓《近代中国社会的新陈代谢》，选自《陈旭麓文集》第一卷，第261页。

[34]参见郑师渠《晚清国粹派文化思想研究》，第300-301页，北京师范大学出版社，1997年11月第二版。

[35]黄兴涛《文化史的视野》，福建教育出版社，2000年3月第一版，第178页。

[36]参见张熙若《全盘西化与中国本位》，收录于《从“西化”到现代化——五四以来有关中国的文化趋向和发展道路论争文选》，北京大学出版社，1990年3月版。

[37]章士钊《新时代之青年》演讲录，选自陈崧编《五四前后东西文化问题论战文选》，中国社会科学出版社，1985年版。

[38]《李大钊文集》(下册)，人民出版社，1984年版，第151—152页。

[39]黄兴涛主编《中国文化通史——民国卷》，中共中央党校出版社，2000年版，第88页。

[40]陈旭麓《近代中国社会的新陈代谢》，选自《陈旭麓文集》第一卷，第571页。

[41]《孙中山全集》第九卷，第532页。

[42]《孙中山全集》第二卷，第423页。

[43]注：京师同文馆是一所以培养外语翻译人才为主的新式学校，由英国和美国传教士任教习和总教务，初设英文馆，后次第增设俄文馆、法文馆、德文馆、日文馆。

[44]见孙继南《中国近现代音乐教育史纪年》，山东友谊出版社，2000年第一版，第8页。

[45]参见章咸、张援编《中国近现代艺术教育法规汇编》，教育科学出版社，1997年第一版，第4页。

[46]见《重订学堂章程》，舒新城编《中国近代教育史资料》(上册)，人民教育出版社，1981年版，第195页。

[47]同上书，(上册)第209页，(中册)第384、420、434、509、677页。

[48]参见舒新城编《中国近代教育史资料》(上册)第148—150页。

[49]见《饮冰室诗话》九十七。

[50]参见史革新主编《中国文化通史——晚清卷》，中共中央党校出版社，2000年第一版，第582—584页。

[51]陈旭麓《近代中国社会的新陈代谢》，《陈旭麓文集》第一卷，第311页。

[52]见康有为《大同书》。

[53]见《浙江潮》第6期，1903年6月，现载张静蔚编选《中国近代音乐史料汇编》，第186—193页。

[54]注：1901年1月29日，在八国联军的炮口下逃出北京的慈禧太后在时势逼迫下以光绪皇帝之名颁布“预约变法”上谕，开始了晚清最后10年的“新政”时期……1902年8月15日，清政府颁布《钦定小学堂章程》，是为中国近代最早由国家颁行的学堂章程；1904年1月13日颁布的《奏定学堂章程》，提及“移风易俗，未善于乐”，但音乐课程因故“暂从缓设”；1907年3月8日，清政府学部颁布《女子小学堂章程》，初次将“音乐”列为小学随意科目……。

[55]见“上海创设中国女学堂记”，陈学恂主编《中国近代教育史参考资料》(上册)，第301页。

[56]见《中国学前教育史资料选》，人民教育出版社，1989年版，第

110页。

[57]竹庄“论音乐之关系”，载于《中国近代音乐史料汇编》第211-214页。

[58]注：对于传统文化的批判并非始于“五四”新文化时期，早在戊戌时期，何启、胡礼垣、谭嗣同等人即开始对传统文化进行尖锐的批判。

[59]见《小学唱歌课教授法》1905年，上海辞书出版社藏本。

[60]见陈聆群《曾志忞——不应被遗忘的一位前辈音乐家》，载《中央音乐学院学报》1983年第3期

[61]见《饮冰室全集》十六册。

[62]详见孙继南编著《中国近现代音乐教育史纪年》，第15—24页。

[63]《音乐教育论》1904。

[64]见1904年《乐典教科书》自序，张静蔚 编选 校点《中国近代音乐史料汇编》第209页。

[65]见曾志忞《音乐教育论》。

[66]钱仁康《学堂乐歌考源》，上海音乐出版社，2001年5月版，第15页。

[67]注：20世纪30年代颁布的课程标准曾将高中音乐授课时间缩减为每周半小时，与美术轮流上课。

[68]见《战时全国中小学音乐教学情形调查摘要》，原载于1940年1月《乐风》第一卷第1期，现载于《中国近现代学校音乐教育文选》，上海教育出版社2000年版。据上述调查，小学音乐教员兼任占91%以上，中学音乐教员兼任占64%以上，师范音乐教员兼任占54%。

[69]蔡元培语。

[70]参见《浙江省立第一师范学校沿革概况》，见《中国近代教育史资料汇编·实业教育、师范教育》第55页。

[71]参见伍雍谊主编《中国近现代学校音乐教育》，上海教育出版社，1999年6月第一版，第207、208页。

[72]见戴鹏海、郑碧英《访问吴梦非先生的记录》，载《中国近现代音乐史参考资料》第2集157—162页。

[73]参见《私立上海美术专科学校沿革》，载《第二次中国教育年鉴》第5编291页。

[74]参见廖辅叔《萧友梅传》第21、22页，浙江美术学院出版社，1993年版。

[75]参见萧友梅"音乐传习所对于本校的希望"，原载于1923年12月17日《北京大学25周年纪念刊》，现载于陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》上海音乐出版社，1990年版，第233—236页。

[76]见杨仲子"质疑"，载国乐改进社编《音乐杂志》第一卷第2期。

[77]廖辅叔《萧友梅传》，浙江美术学院出版社，1993年第一版，第32页。

第二章

萧友梅的音乐实践及其主要业绩

作为中国近代音乐教育事业的主要开创者之一，萧友梅的一生可谓即是我国近现代音乐由幼稚开始走向成熟的缩影。他在音乐艺术的诸多领域所进行的实践和取得的业绩，也包括那些不可避免的局限和不足，都留下了特殊时代的深深印记。管中窥豹可见一斑，通过对萧友梅音乐实践活动的细致观察和深入分析，我们有可能对中国近代音乐的开拓者们所面临的真实情境，对他们义无反顾走上的举步维艰的拓荒者之路，对他们披荆斩棘艰难前行时所感受到的喜悦和苦涩，获得一些更加真实、客观的认识和体察。

萧友梅（1884-1940），字思鹤，又字雪朋，中国近代音乐教育家、理论家、作曲家。萧友梅出生在广东省香山县（今中山市）的一个前清秀才家庭，5岁时就随父亲移居澳门，从小的家教及在澳门“灌根草堂”私塾的攻读，为他打下了扎实的旧学功底和外文基础；从邻居的一位葡萄牙传教士兼音乐家那里，他第一次接触了令他羡慕不已的西洋音乐；由于萧家与当时在澳门行医的孙中山相邻，两家往来甚密，萧友梅从小就认识了这位将

对他的一生产生重要影响的伟大革命家。1898年，15岁的萧友梅进入了广州最早的一所新式学堂——时敏学堂，他不仅在那里接受了国文、历史、地理、格致、算学、图画、唱歌、体操等课程，还作为这所学堂的首届毕业生赴日本留学。



萧友梅（后排右二）与父兄等

在日本期间，萧友梅主攻教育学及钢琴、声乐等音乐课程，这在当时赴日留学的中国学生中可算凤毛麟角。作为自费留学生的他为了减轻家庭经济压力，在学习之余为中国到日本的旅行团做跟班翻译，以“勤工俭学”的实践为自己获得一些生活费补助并购买钢琴等学习用品，萧友梅日后勤俭办学的精神，也许正是从那时开始养成的。萧友梅在日留学期间恰逢孙中山从欧洲

赴日本从事革命活动，对于政治已有一定认识的萧友梅毫不犹豫地站到了革命者的队伍中。1906年，他经孙中山介绍加入了中国同盟会，并利用自己的留学生身份掩护孙中山和廖仲恺在日本的革命活动。1912年中华民国成立之后，萧友梅与近代诗词名家易韦斋等人一起，曾短期受聘担任南京临时大总统府秘书，然而由于复杂的历史原因，临时大总统府成立不久便宣告解散，在总统府同仁分手之际，他向中山先生表达了愿出国深造，去德国研究音乐与教育的愿望，并在孙中山和时任教育总长蔡元培的直接关心下于1912年10月得以成行。



萧友梅（前排右二）与廖仲恺、何香凝等在日本



临时大总统府同仁分手合影——前排左一为萧友梅

在德国期间，萧友梅先就读于莱比锡大学和莱比锡音乐学院，后又到柏林大学和私立的施特恩音乐院听课，他主修教育学及音乐理论，显示出对音乐教育事业的强烈关注，为此广泛涉猎了从音乐表演、音乐创作、音乐理论到哲学、心理学、伦理学、音乐美学等科目，为日后从事音乐教育事业打下了相当坚实的基础。萧友梅是一个非常勤奋的学生，他经常利用德国高等学府的“学院一刻钟”[1]向任课教师单独请教。在他当时的成绩单上，我们可以看见的是：

Inskript.-Nr. 11699.

Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig

ZEUGNIS

Dem Herrn Yiu-mei Hsiao aus Kanton (China)

wird hiermit bezeugt, daß er das Königliche Konservatorium der Musik zu Leipzig vom 27. März 1913 bis 30. Juli 1915 besucht hat.

HAUPTFACH: Klavier.

Fleiß: sehr gut (Ib).

Begabung: gut (IIb).

Leistung: gut (IIb).

Herr Hsiao gehörte einer Elementarklasse an.

THEORIE: (Fugen)

Fleiß: sehr gut (I).

Begabung: gut (Ib).

Leistung: gut (IIb). Paul Quasdorf.

NEBENFACH: Instrumentation und Komposition.

Fleiß: / Begabung: / Leistung: } Herr Hsiao beteiligte sich nur kurze Zeit an den Instrumentations- und Kompositionsstunden. R. Hofmann.

FÜHRUNG: sehr gut (I).

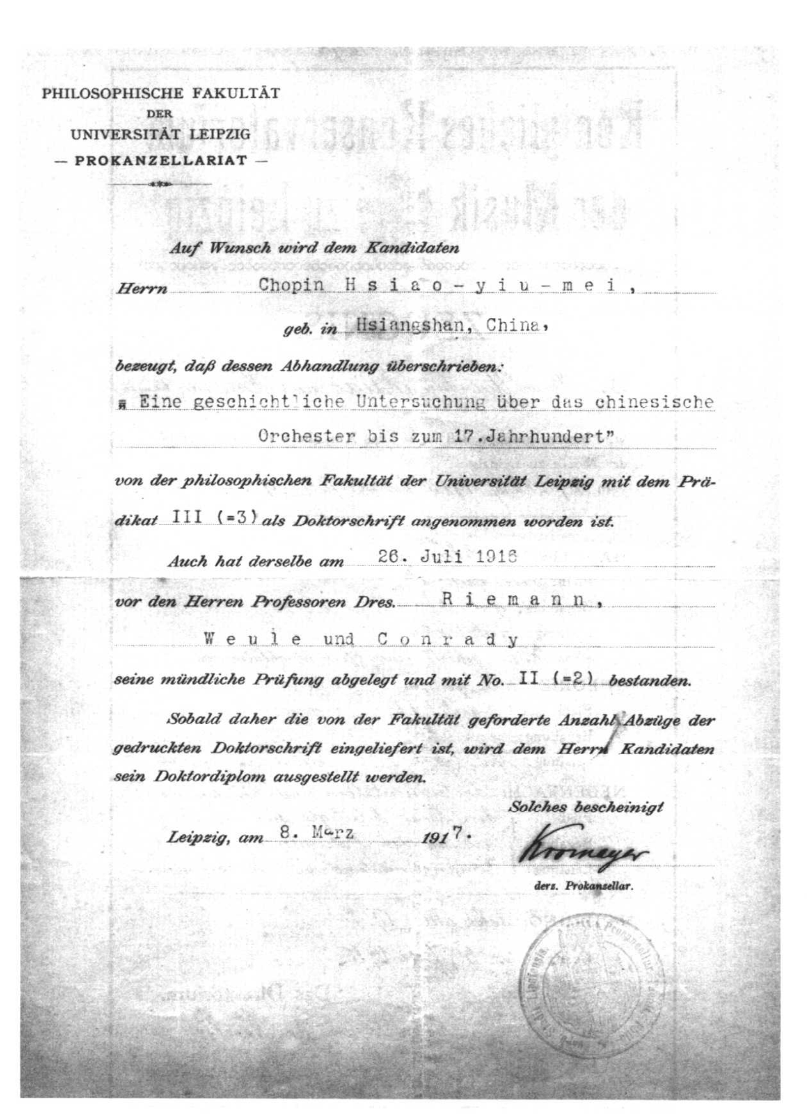
Leipzig, den 30. Juli 1915.

KÖNIGL. KONSERVATORIUM DER MUSIK LEIPZIG

Das Direktorium.

Dr. Röntsch

萧友梅学习成绩单



PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
DER
UNIVERSITÄT LEIPZIG
— PROKANZELLARIAT —

Auf Wunsch wird dem Kandidaten

Herrn Chopin H s i a o - y i u - m e i ,

geb. in Hsiangshan, China,

bezeugt, daß dessen Abhandlung überschrieben:

„Eine geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17.Jahrhundert"

von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig mit dem Prädikat III (=3) *als Doktorschrift angenommen worden ist.*

Auch hat derselbe am 26. Juli 1916

vor den Herren Professoren Dres. R i e m a n n , W e u l e und C o n r a d y

seine mündliche Prüfung abgelegt und mit No. II (=2) *bestanden.*

Sobald daher die von der Fakultät geforderte Anzahl Abzüge der gedruckten Doktorschrift eingeliefert ist, wird dem Herrn Kandidaten sein Doktordiplom ausgestellt werden.

Solches bescheinigt

Leipzig, am 8. März 1917.

Kroemeyer

derz. Prokanzellar.

萧友梅博士学位证明

用功程度：极好（sehr gut）
学习成绩：良好（gut）
道德操行：无懈可击（tadellos）

1916年，在德国音乐学泰斗胡戈·里曼（Hugo Rieman，1849-1919）的主持下，萧友梅以论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》（又名《中国古代乐器考》）获得莱比锡大学哲学博士学位，成为第一位以音乐学论文获得博士学位的中国留学生。在这篇洋洋洒洒十余万字的博士论文结束语中，作者以“往事不可谏，来者犹可追”的心情，表达了培养中国音乐人才（特别是系统的理论和作曲学人才）的迫切愿望。十多年的留学生涯[2]不仅使他熟练掌握了英语、日语、德语、法语等多种语言，较为系统地学习了西方音乐的技术和理论，也使他对中西音乐教育之间的巨大落差有了更直接、更深入的认识。

1920年3月，经历多年游学生涯的萧友梅终于学成回国，准备在新文化运动方兴未艾的中国大展宏图。在全面考察了欧美各国音乐教育的历史和现状之后，萧友梅在北京大学音乐研究会《音乐杂志》上陆续发表了《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》、《乐学研究法》、《中西音乐的比较研究》等文章，指出中国近代音乐文化落后的根本原因，在于“历代向无真正音乐教育机关之设立”。除发表文章，创作包括国歌《卿云歌》在内的大量音乐作品，以及应聘任教育部编审员之外，他先后在北京女子高等师范学校音乐体育专修科、北京大学音乐研究会、北京大学音乐传习所、北京国立艺术专门学校音乐系等机构任教，还组建了北大传习所管弦乐队，由他本人指挥42次演出，成为当时中国大陆惟一一支由国人自组并作经常性演奏的西式管弦乐队。



萧友梅结婚合影

1927年11月，在时任大学院院长蔡元培的支持下，萧友梅提议筹建的上海国立音乐院正式开学，中国“历代向无真正音乐教育机关”的历史终于结束。在经费短缺、时局动荡、居无定所的困难境地中，萧友梅在该校先后担任教务主任、代院长、（国立音乐专科学校）校长，并亲自为学生授课，为将国立音乐院（国立音专）建设成国内一流的高等音乐学府，为发展中国近代的专业音乐教育事业尽心竭力，直至48岁才解决了个人的婚姻问题。

萧友梅在音乐表演、理论、创作、教育等领域皆有建树，而在音乐教育方面所作的贡献尤为突出。他力主学习西洋音乐发展之经验，创建中国的专业音乐院校。为此他四处奔走为学校筹集办学经费，求贤若渴以聘请优秀音乐家到校任教，在教学、管理之余亲自动手编写教材……由他所创建的上海国立音

乐专科学校先后培养出大量的优秀人才，成为我国近现代音乐事业发展的重要基地。

第一节

萧友梅在音乐表演方面所取得的主要成就

当萧友梅于1902年东渡日本，进入东京帝国音乐学校学习钢琴、声乐时，他已经是一个18岁的青年，早已过了学习音乐演奏的最佳年龄。虽然在澳门居住期间，他曾经在邻居的西方传教士家里见过风琴并对之羡慕不已，然而终于未有机会学习弹奏。直到转入东京帝国大学教育系学习之后，萧友梅凭借为到日本的中国旅行团充当临时翻译兼导游，才得以挣钱购买了他生平的第一架旧钢琴。[3]我们无从得知经过在日本近七年的学习，他的钢琴演奏究竟达到了怎样的程度，只知道他与当时在日本进行革命活动的孙中山、廖仲恺、胡汉民等人有较密切的往来，廖的幼女梦醒曾经欣赏“萧叔叔”弹钢琴，后来在欧洲躲避战火隐居波森期间，他还曾以种马铃薯及在乡村小学教授法文和钢琴演奏为生。

1912年民国临时政府解散后，28岁的萧友梅第二次踏上了出洋留学的旅途，这一次他的目的地是西洋音乐最发达的国度之一——德国。他进入了由德国作曲家门德尔松创建的莱比锡音乐院理论作曲科，同时还在莱比锡大学研究教育学。当时的莱比锡音乐院不仅学科构建齐全，且以其极高的教学水准吸引了来自欧美国家的大批留学生慕名前来深造，是欧洲最重要的音乐院之一。虽然这一时期萧友梅的主攻方向是理论作曲

和教育学，他并未放弃钢琴演奏的继续学习，他的导师是当时德国最有名气的钢琴教育家之一泰希缪勒教授。获莱比锡大学哲学博士学位之后，由于一次大战战火正酣、交通阻断，他在返国不能的情况下又进入柏林大学和施特恩音乐学院学习，所研习的主要科目是合唱指挥。为了更好地掌握指挥艺术，他一边在施特恩音乐学院“乐正班”学习，一边尽可能多听各种音乐会，从1916年至1917年的一个音乐季中，他居然出席观摩了206次音乐会及歌剧演出。[4]




萧友梅与钢琴教师



萧友梅在北京琴房

学成回国之后，他不仅在教育部、北京大学、北京女子高等师范学校之间来回奔波，还要写讲义、搞创作、备课。就在这样的忙碌之中，萧友梅还为自己每天安排两个小时钢琴练习的时间，并且从不间断。[5]

经萧友梅建议，北京大学音乐研究会于1922年改组为音乐传习所，并组织起一个小规模的管弦乐队，由萧友梅担任乐队指挥。这支管弦乐队虽然人数不多，声部不齐，许多空缺的乐器声部只得由钢琴来补足，但它在当时北京中外文化人的心目中，就像是荒漠中的一片绿洲，甚至是“中国新音乐的曙光”。[6]当时的北大教授诗人徐志摩在课堂上讲起英国诗人济慈的名作《夜莺

颂》时，就建议学生们“下回萧友梅先生的音乐会要是有贝德花芬（贝多芬）的第六个沁芳南（The Pastoral Symphony）时，你们可以去听听，那里面有夜莺的歌声。好吧，我们只要能同意听音乐——自然和人为的——有时候可以使我们听出神。”可见萧友梅指挥的音乐会在当时社会各界已有一定的影响。从1923年至1927年，萧友梅指挥这支最多时不过二十余人的管弦乐队举行了42次演奏会，演奏了包括海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特等作曲家的交响曲、序曲、间奏曲等作品，特别有意义的是，他还指挥这支乐队首演了他自己创作的管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》。当时，萧友梅与乐队队员分坐舞台两边，侧面面对观众，乐队队员身着长袍马褂，萧友梅则是西装革履，虽然使用的是西洋的管弦乐器，奏出的乐曲却是地道的中国风味，给在场的听众留下了深刻的印象。[7]



萧友梅（后排左六）与北京大学音乐传习所管弦乐队

萧友梅并不是一位专业的钢琴演奏家，他正式学习指挥艺术的时间也并不长，然而在中国近代音乐近乎荒芜的土地上，他没有怨天尤人或无所事事，而是勇敢地用自己还不太擅长把握的犁铧留下了最初的几道犁沟，播下了预示希望的音乐种子。由于缺乏任何比较，无法判断萧友梅在指挥艺术方面究竟达到了何等水准，不过作为指挥管弦乐队演奏中外作品的第一位中国人，他在中国近代音乐的起步阶段在音乐表演领域所起的开拓性作用，却是他人无法比拟的。他在音乐表演方面的实践，也为自己所从事的音乐创作、音乐理论和音乐教育工作，特别是为培养具有全面素质的高水平音乐人才积累了宝贵的经验。

第二节

萧友梅在音乐理论方面所取得的主要成就

萧友梅被公认为是一位杰出的音乐教育家，也是一位在近代音乐创作领域卓有成就的优秀作曲家。然而，他在音乐理论方面所取得的成就却并未获得足够的认识，有人根据他曾经留日、留德的学历背景，因而认为他在音乐理论领域的活动，仅仅在于向国人介绍和宣传西洋音乐，甚至将音乐界“全盘西化”的罪名，理所当然地归到了萧友梅的名下[8]。然而事实上，萧友梅在音乐理论方面曾进行过大量开拓性的研究工作并取得了丰硕的成果，他对西方音乐及西方音乐教育、中国古代音乐及音乐教育、中西音乐比较及中国近现代新音乐文化的建设等问题所作的研究和论证，在当时的音乐理论界居于领先位置且具有相当的

代表性，从他数十年间留下的逾百万字的音乐著述中，可以看到他对中国近代音乐理论研究所作的贡献，远非“西化”二字可以概括。

论西方音乐及西方音乐教育

萧友梅曾分别在日本、德国学习音乐，是我国近代最早的音乐专业留学生之一。西方音乐文化，特别是欧洲18、19世纪古典主义、浪漫主义的经典音乐作品，给他留下了非常深刻的印象。他曾经在不少著述中表达了对西方音乐的推崇，并将其在近代的惊人发展归结于键盘乐器的发明、线谱及有量记谱法的使用、音乐家社会地位的提升和稳固、音乐院的设立、音乐教授法的改善等若干原因[9]。在这些原因中，他对音乐教育机构和制度的设立特别关注，并决心以此为突破口，缩短中国同音乐文化发达国家之间的差距，以期“与西乐有并驾齐驱之一日”[10]。现将萧友梅有关西方音乐及西方音乐教育的介绍和论证择要简述如下：

关于音乐的定义和等级

萧友梅将音乐定义为用声音来描写人类精神状态的美术（相当于今日所称艺术）之一种，并将音乐从初级至高级分为三个等级：即“舞乐”和“进行乐”为最初级的音乐，“今日世界上最少文化的民族都有的”，“目的不过拿来给跳舞的和进行的一个节拍，叫他们依着去舞去行就完了”；“利用各种声音去描写我们内部的感想”为第二级的音乐，“原来不过是一种动的生活，这种生活不单从里面生出，也常有因受了外界的刺激然后发生的”；“用声音描写各种动的生

活”则为第三级，也就是最高等级的音乐。[11]显然，萧友梅在此对音乐定义和等级的解释，完全是针对对西方音乐几乎一无所知的普通读者的，虽然这样的解释用今天的眼光看来不免显得有些简单和粗略，但对于当时急需艺术启蒙教育的平民大众而言，这样的描述无疑是通俗易懂而又比较容易接受的。

关于乐学的定义、地位及其构成

萧友梅所称之“乐学”即今日之音乐学，其独立的学科体系于19世纪后半叶开始构建，并以德国音乐学家F.克吕桑德（Friedrich Chrysander，1826-1901）1863年的《音乐学年鉴》为其发端标志。萧友梅显然对几十年前音乐界发生的这一重大事件给予了相当的关注，在他留学归来发表的第一篇音乐论文中，就着重介绍了“乐学”在科学界争得独立的位置的情况，并列举出完成这一创举的两位音乐学家史丕他（今译施皮塔，德国音乐学者、著作家，1841-1894）和克利三爹（即克吕桑德）的名字。萧友梅将“乐学”定义为“用科学的法子去研究音乐的所以然的学问”，指出“它能成一种独立的科学，都是得史丕他和克利三爹两君的尽力；”他还比较详细地介绍了“乐学”的主要科目，即音乐理论（兼实习）、和声学、对位法、声调学、节拍学、作曲学、曲体学、乐器学、乐谱学、音乐史、声学、声音心理学、音乐美学等。（同上文）在“乐学研究法”一文中，他又比较完整地介绍了由德国音乐学家胡戈·里曼首先提出的音乐学的五大部类，即声学、声音心理学、音乐美学、乐理（包括普通乐理、和声学、对位法、自由作曲）、音乐史。[12]

关于西方音乐史研究

作为里曼体系音乐学五大部类的组成部分之一，音乐史的

研究也是萧友梅特别注重的。他曾经表示“凡是关于过去的音乐，就是最近这几年的音乐都要研究，因为我们有了一种经验，知道时候一过，许多事物都跟着一齐变动的，而美术品（乐曲也是一种美术品）尤其容易失去。”他将音乐史的研究分成两大部分：“第一是研究传来的音乐作品的本体；第二是研究关于音乐发达的记载。”并将研究的步骤分为“先要研究其大体，然后分期研究，分类研究，末了，还要把各音乐家的传记研究。”[13]

萧友梅在1920至1923年组建和主持北京女子高等师范学校音乐科期间，为讲授西洋音乐史编写了题为《近代西洋音乐史纲》的教材；1928年又根据原在北大音乐研究会《音乐杂志》上连载的文章增补、出版了《普通乐学》一书，其第十章题为“音乐发达的梗概”。在前一部教材中，作者简要地叙述了欧洲音乐于17、18世纪的发展概况，介绍了德国、法国、意大利、英国等音乐发达国家的部分著名作曲家；在后一部著作中，他以古代（公元800年以前）、中古时代（公元800至1300年）、近古时代（公元1300至1750年）、新时代（1750年以后）为分期，对世界音乐尤其是欧洲音乐自远古至近代的发展历程，做了概略的描述，他还专门在章节的后部对西洋音乐院的来龙去脉及现行的状况作了介绍，并将中国音乐的发达寄希望于20世纪20年代起开始设立的专门音乐教育机构。[14]

关于西方音乐教育

在长达十多年的留学生涯中，萧友梅除了学习西方音乐理论和表演之外，尤其关注西方音乐教育的历史与现状。在他第二次归国后所发表的一系列文章中，不仅介绍了西洋音乐学校的教学内容，并反复强调了“进步”的音乐教育与“发达”的音乐文化之间的密切联系，认为“西洋音学的进步全凭讲究音乐教育了”。在他于1934年发表的《欧美音乐专门教育机关概略》一

文中，较为全面地介绍了欧美各国音乐院的沿革及大概情况，这篇长达两万余言的专题论文，其述及的国家音乐教育机构包括意大利、法国、奥国（奥地利）、捷克、德国、匈牙利、瑞士、比国（比利时）、荷兰、英国、丹麦、挪威、瑞典、西班牙、葡萄牙、希腊、波兰、芬兰、俄国、美国及南美洲阿根廷、巴西、墨西哥、智利等二十多个国家的161所音乐院校。在文中，作者对自己创办中国近代专业音乐教育机构过程中所亲历的坎坷颇有感慨，希望自己的良苦用心能够提请教育当局作为参考，同时也唤起音乐爱好者和学习者对“音乐教育”的关注。

萧友梅对西方音乐及西方音乐教育的介绍和论述，在当时的中国音乐界多属创举：相对稍前的学堂乐歌时期以记谱法及基本乐理为主的认识而言，萧友梅对西方音乐理论的介绍，包括了欧洲19世纪后半叶以来的最新成果，大大拓宽了学界认识西洋音乐的理论眼界；他对西方音乐史的研究更多地是从音乐教学的需要出发，重点选取了在近代音乐史中具有重要意义，又容易为学生所理解和掌握的巴洛克后期至古典主义时期的西洋音乐史，具有较强的针对性和实践性，他于19世纪20年代初期开始的西洋音乐史教学活动及他创编的有关教材，在国人的同类实践活动和著作中，也都处于领先地位；西方音乐教育是萧友梅研究和介绍西洋音乐的重点之一，他对西方音乐教育从古至今的发展概貌，以及各国各地区当时的发展状况，都作了相当全面翔实的研究，他于1934年所作的《欧美音乐专门教育机关概略》一文，是国人所作有关欧美专业音乐教育的第一篇专题论文，当时的国内乐坛并无同类著作能与之相提并论。

当然，用今天人们的眼光看来，萧友梅对西方音乐和音乐教育的部分论述可能显得比较粗浅，其中的一些观点也不够全面。比如，他对音乐的定义和为音乐划分的等级，就显得比

较简单化而缺乏足够的说服力；在他有关西洋音乐史的介绍和论述中，缺少对音乐史的社会人文背景和历史发展规律的足够阐述，使人难以对西洋音乐在近代获得惊人发展的原因得以比较全面、深入地理解；在他较早期的一些言论中，曾将西洋音乐作为没有国界的“世界性”音乐的代表和中国音乐进步的方向，如果不加以某些特定说明的话，这样的言论的确容易引起某些误解。

论中国古代音乐及音乐教育

萧友梅对西方音乐的推崇并不意味着他对中国古代传统音乐漠不关心、视而不见。事实上，在萧友梅全部音乐著述中，述及中国音乐及中西音乐比较的部分，约占其著述总量的三分之一。萧友梅在留学德国期间完成并通过答辩的博士论文，题目为《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》，对自上古时代开始的中国古代乐器概貌、乐队组合、乐队的社会功能等进行了相当细致深入的理论研究，具有相当高的学术价值；学成回国从事音乐教育工作之后，他又陆续写作了《〈九宫大成〉所用的音阶》、《中国历代音乐沿革概略》、《旧乐沿革》等音乐论文和教材，特别是其中的《旧乐沿革》，它是萧友梅为国立音专学生授课所编写的讲义，是一部简明扼要的中国古代音乐史教材，萧友梅在史料非常缺乏、本领域研究工作尚未起步的情况下，对现有的音乐文献进行了系统的梳理，为音专学生学习、了解中国古代音乐，提供了重要的教材和参考资料。[15]综合萧友梅对中国古代音乐（音乐教育）的论述，可以归纳、总结出他的一些基本看法，这些看法是经过深入研究和认真思考

而得出的，其中既有不少真知灼见，也有因条件和视野所限造成的认识局限。

关于中国古代音乐文化的成就

萧友梅认为“周朝的制度与各种组织，本来就很完备，很精密，所以西方学者读到《周礼》的时候，没有不惊叹的，并且承认周朝是中国第一个黄金时代……”[16]他注意到周朝统治者对音乐的注重，与这一时期的音乐文化之间的密切联系，也注意到当时人们对音乐的注重更多的是从道德和礼教出发，而不是出于对音乐艺术本身的关注。“周朝各国君主的注重音乐，单在道德上与表面仪式上而已，实际上音乐本身（应如何改进如何发展）完全没有注意到。”萧友梅为中国古代的绝大部分音乐文献未能留存下来感到遗憾，认为这同当时的音乐传授方式有关，“周朝的重要音乐教员及演奏员都是盲人，他们的教法，自然是不用乐谱，单凭耳朵去听、学，……所以周朝的乐曲，就不能保存下来。”[17]

萧友梅对上古时代的中国音乐评价颇高，对于周朝完善的音乐教育机构及制度，更是赞不绝口，令他感到遗憾的是，那时的音乐因为传授方式以及乐谱的关系未能传之后世。他认为统治阶层对音乐的重视程度，音乐教育机制的构建水准，与音乐艺术的发展之间，存在着某种必然的联系，这无疑是相当有说服力的。也正是出于同样的认识，他在学成归国之后尽毕生之心血，致力于中国的音乐教育事业，并且尽他所能，向当时的统治者宣传音乐教育对于国家和民族的重要性。

关于中国音乐落后的事实和原因

对于唐宋之后音乐在中国人社会生活中地位的降低，以及当时音乐艺术的发展状况，萧友梅颇感失望：“隋唐时代虽然从西域输入了不少乐器，虽然已经改用工尺字记谱（所谓笛色字谱），虽然有唐

明皇的嗜好音乐，但是音乐本身，仍旧没有什么进步，还是用单音作曲，乐工授曲，注重听学，而不注意看谱，所以唐朝乐曲传下来的，极不多见。”[18]他认为唐朝以后的音乐更是基本处于停滞不前的状态，“除掉明末清初的昆曲记谱法略加上些板眼记号之外，仍旧是单音音乐，于音乐本身并没有什么改进。”并将这种情况归结于“无发明制造键盘乐器与用五线谱记谱的能力”，“过度墨守旧法，缺乏进取的精神，所以有良器与善法的输入，亦不愿意采用或模仿”，“向来没有正式的音乐教育机关”三大原因。

针对唐宋之后的中国音乐，萧友梅的评价是比较低的，他认为唐宋之后的（官办）音乐教育机构未能持续发展，乃至于渐渐荒废，再加上战乱频繁，民不聊生，于是中国音乐未能在上古时代基础上获得进一步的显著发展；他还认为中国乐师墨守旧法，缺乏进取的精神，虽然他已经认识到宋元以来的戏曲音乐的价值，但也认为“为了能够系统的加以阐明，可还需要多年的研究”。[19]事实上，隋唐时代正是中国与周边国家、地区音乐文化广泛交流的活跃时期，许多外来乐种和乐器流入中原，并且为中国音乐人所采纳；虽然唐宋之后（官办）音乐教育机构的确渐渐荒废，但人们音乐活动的中心，已由隋唐时期的宫廷音乐转向了民间的世俗音乐活动。随着宋元时期城市的繁荣，市民阶层的壮大，新兴戏曲音乐获得了重大的发展并趋于成熟；明清时代，昆曲、京剧达到了我国戏曲音乐发展的新的高度，民歌小曲、民间器乐也获得了蓬勃的发展……中国音乐在发展的方向、程度、速度等方面，的确与西洋音乐存在许多差异，但认为中国音乐在最近几百年中没有什么进化，是不能完全令人信服的。

关于中国古代音乐家的社会地位

萧友梅认为唐代（天宝乱世）之后中国音乐毫无进步，而

且不进则退的原因之一，是音乐家（乐师）的社会地位太低，而他们为人所蔑视的原因，部分是由于个人的品行不端。“他们只需有一技之长就可以被选进去，他们的常识如何，品行如何，概不过问的。宋朝的教坊弟子也是如此，宋朝以后的戏子也是如此。他们既没有受过普通教育，又缺乏理智的节制，因此常有逾闲失检的举动，结果引起当时士大夫（指有教育的人们）的蔑视，于是优伶并称，甚至优、倡（男伶曰优，女伶曰倡）、奴、隶四种人并在一起，音乐的地位于是一落千丈，不可收拾了。”[20]他甚至为乐师品行上的瑕疵找出了原因，那就是“因为音乐是最易感动人的艺术，人类欣赏音乐，不用有任何的素养或预备教育，无意识地就能了解音乐的旨趣。喜欢音乐的人常常沉醉在里边，为感情所驱使不顾一切，甚至个人的生活问题都忘记去解决。……”[21]

中国古代音乐家的社会地位自春秋战国至秦代之后的确一落不起，乃至于在封建宫廷中，国子生同士大夫们渐渐地耻于与乐人为伍。不过造成这种状况的原因，不能简单地归结于乐师本身的素质和品行。历史上，中国乐师曾经拥有令人羡慕的社会地位，春秋后期晋国盲乐官师旷不仅是极负盛名的音乐家，也是一位政治活动家，他经常参与国家的军、政大事，被国君们尊为“太师”。然而随着西周血缘宗法分封制政体的崩溃，与之相适应的西周礼乐制度也土崩瓦解，“礼崩乐坏”意味着社会文化生活将发生彻底的转化，音乐家从受人尊敬的礼乐制度的代言人，逐渐沦为为统治者提供声色娱乐的奴仆。虽然秦汉以降的封建统治者们也多次试图恢复雅乐在宫廷中的地位，然而乐师的卑贱身份在人们的观念中已逐渐固定，难以逆转了。我们相信在中国古代乐师中，的确会有品行不端、逾闲失检的人存在，不过在等级分明的中国古代封建专制体制下，即便音乐家本人的素质再高，他也只是一个为统治者享乐而效力的奴仆。巴赫、海顿都是天才的音乐家，可是在17、18世纪的欧洲，他们在封建领主家中的地位，也并不比奴仆高出多少。中国古代封建社会的森严的等级制度，还有“以

文取人"的封建科举制度，决定了乐师只能是处于社会底层的"下等人"。音乐家社会地位的低下是封建社会长期以来阶级压迫状态的必然结果而非音乐不发达的关键原因，将音乐家的社会地位太低归因于个人品行问题难以令人完全信服，也说明萧友梅在这一问题上还不具备阶级分析的眼光。

关于中国古代音乐教育

萧友梅在留学期间除了研习音乐之外，还曾经选修了大量教育学、心理学、伦理学、学校组织法、学校管理法等科目，这说明了他对音乐教育的兴趣和重视程度。对于中国古代音乐教育的成败得失，他当然也有自己的看法。"在古代的时候，我们的政府也未尝不注重音乐教育。舜命夔掌教音乐，何等郑重；周朝的乐官制度何等隆重，何等周密；……周朝人叫大学做'成均'，拿'成均'来代表大学，可见当时特别注重道德和音乐了……"[22]不过，他更多看到的是中国古代音乐教育的一些弊端，如偏重于口传心授，不注重乐谱与文本的学习；偏重于技艺的操练，不注重理论及常识的学习；因循守旧、墨守成规，对于外来事物或无动于衷，或采取排斥态度；最重要的是，"国立的音乐教育机关或作或辍，不能继续维持"。[23]

应该说，萧友梅对中国古代音乐教育的批评大都比较中肯，对于音乐艺术的发展与音乐教育之间必然的因果关系，他也有着相当透彻的理解。正因为如此，他在留学回国之后不厌其烦地在不同的场合反复表明自己的观点：中国音乐想要发扬光大，必须要有自己的音乐人才，而造就音乐人才的根本，在于兴办音乐教育。作为孙中山先生的追随者，资产阶级民主主义者，中国近代最早的音乐专业留学生之一，他作出这样的抉择似乎是必然的。事实上，中国近现代不少著名的高等院校，都诞生于20世纪初期，在当时的历史条件下，教育育人、教

育救国是许多进步的知识分子的共同选择。当然，封建社会音乐教育的缺陷并不是中国的独特现象，就在现今平均音乐水准最高的欧洲大陆，曾几何时，音乐也仅仅是教会和贵族手中的奢侈品，第一所正规的音乐院直到18世纪末才在巴黎诞生，在音高记录方面相对比较科学的五线谱，也是到了17世纪之后才逐渐趋于完善。可以看出，欧洲音乐获得长足的进展，主要就是在最近的三四个世纪之中。而这些进展的获得，完全是同欧洲大陆翻天覆地的社会变革联系在一起的。

论中西音乐之比较

萧友梅在中西音乐比较领域也进行了开拓性的工作，对中西音乐在教授法、乐谱、乐器、音阶、译谱等方面的异同进行了有益的探索，并获得了一些具有启迪意义的成果。他在1920年10月发表的《中西音乐的比较研究》一文中，就提出了“希望爱音乐诸君用科学的法子作一种有系统的研究。无论研究中国音乐和外国音乐，科学的法子都用得着的；最好是能比较研究，因为有许多问题单独看它一面，不拿别样来比较一下，不容易明白的。”虽然在该文中对中西音乐的比较还处在相对浅见的层次，但它毕竟开启了中国人进行中西音乐比较研究的大门。值得注意的是，该文的发表比王光祈在1925年所作的《东方民族之音乐》中首次提到“比较音乐学”一词，在时间上早了5年。此后，他又在《古今中西音阶概说》、《〈九宫大成〉所用的音阶》、《旧乐沿革》等文章和教材中，对这一问题进行了更深入的探讨，并且将“比较研究”的方法贯穿于他对中国音乐的研究过程始终。

关于中西音乐教授法和中西乐谱的比较

对于中国古代音乐大多失传的情况，萧友梅将之与音乐教授法联系在一起，由于中国上古时期的不少乐师多是盲人，“我们自从有了这段盲人教音乐的历史以后，不独不改良记谱的法子，并且一路相沿下来，有眼睛的人传授音乐，也用盲人的教法（就是偏重听授）。中间有用字谱教的，也不过记其大概，详细的地方，还是要学者去听。”[24]而西洋音乐的教授法相对比较注重乐谱，因而留下的古代音乐“比较确实的多”。实际上，口传心授既不是因袭中国古代盲人学乐之法而来，也非中国音乐之专利，即便在记谱法相当发达的近现代西方音乐中，口传心授仍是人们学习乐谱之外的音乐信息的重要手段。萧友梅比较重视借重于书面乐谱的传承方法，表明了他对改变中国音乐教育落后面貌的急切心情。萧友梅认识到中国古代的记谱法并不比西洋音乐落后，“[宋]绍兴以前中国的记谱法并不让西洋，不过自从绍兴末年废止教坊之后，一直到现在，记谱法一点进步都没有”。因此他迫切希望在采用西洋音乐教授法的同时，也可以采用西洋的记谱法。学习西方经过长期实践而逐渐形成的比较科学的记谱法本无可厚非，五线谱的输入对中国近代音乐发展所起的促进作用也显而易见，但再完善的记谱法也有它的局限之处，对于某些国家和地区的民族声乐、民间器乐和一些现代音乐作品的记录，五线谱就显得有些无能为力。因此，如何看待中西音乐教授法和中西乐谱之短长，还需要人们在音乐实践中不断探索，才能得出比较客观、公允的判断。

关于中西乐器的比较

萧友梅曾经将中国音乐不能与西方音乐平行发展的原因部分归咎于没有键盘乐器与五线谱的发明，可见他对乐器功能的改进亦相当重视。他不满足于当时的中国乐器音域狭窄、音阶不全（不能演奏半音阶），同千年之前相比少有改良，希望

采用能够演奏复音音阶、音域宽广、性能良好的西洋乐器。因为“乐曲既然为乐器所限制，一定难望其有复杂的发展，所以乐器的构造同乐曲是有关系的。”[25]联想到萧友梅的器乐作品皆系为西洋乐器所作的事实，以及他“以我国精神为灵魂，以西洋技术为躯干”的中国新音乐理想，不难看出他对西洋乐器的推崇；但另一方面，从他对“国乐改进”活动的积极支持，以及在他所主持的国立音专内每名学生必学一种民族乐器的规定，又体现出他对继承传统文化、改良民族乐器的良好愿望。可以肯定的一点是，萧友梅不赞成纯粹的仿制古代乐器，他称大同乐会上世纪30年代采用古木仿造古代乐器的设想为“仿造古董”，“于国乐本身没有丝毫的利益”，可见其进行中西乐器比较的主要目的在于“改良旧乐器，编制旧曲、创作有国乐特性的新乐等”。[26]

关于中西音阶的比较

对中外音阶的对比研究，是萧友梅中西音乐比较研究的重点之一。他首先将中国古代的十二律与西洋的音名一一对应，并将中国音乐中的七声音阶与欧洲中世纪的教会调式进行了比较，如正宫调（也叫正黄钟宫）与教会调式中的利第亚（Lydian）相同，下徵调与教会调式中的伊奥尼亚（Ionian）相当，硬调、软调（即大调、小调）与中国五声音阶中的徵调、角调相当，等等。他还将中国音乐史上名目繁杂的八十四调用五线谱及中西音名一一标明，以期为读史者提供一个较为明晰的参考。他也注意到五声音阶不仅存在于中国音乐，世界许多民族的音乐中都能找到运用五声音阶的例子，但他列举的这些例证皆属于古代民族，尤其是未开化民族。[27]萧友梅一方面指出“现在中国的音乐杂乱得很，还没有大作曲家来整顿它”，一方面也认识到“单就宫调、商调同变宫调的乐曲，

已经有一点历史的价值。因为西洋音乐早已不用这种音阶，如果我们把这种音阶的乐曲搜罗起来，用五线谱翻译它，很可以用来作音乐史的材料，这种材料在西洋找不到的。”[28]

从萧友梅对中西音乐的比较结果来看，他所作的比较研究在深度和广度上尚处于起步阶段，对中西音乐之间的某些异同之处，还未及作出深思熟虑的科学解释：如对中西乐器在音域、音量、音色、演奏性能上的诸多差异，他从乐器改良研究的角度来看待这些差别，却没有考虑到乐器的音色与性能与特定民族长期以来形成的审美心理有关；再如对中西音阶的比较，他注意到了中国音乐的七声音阶与欧洲中世纪教会调式音阶排列上的相似，但未能指出两者在调式支柱音及旋法规律上的区别……即便如此，他在国内首倡的中西音乐比较研究，无论是比较的结果还是方法本身，都为当时国人研究中西音乐提供了新颖的视角，其启迪与开拓作用绝对不容忽视。不仅萧友梅本人在这一领域的研究工作一直没有间断，在他之后的不少中国近代音乐家，也将这一方法运用于改进国乐、创建中国新音乐的过程之中。从这一点上看，将萧友梅称为中国近代比较音乐学的开拓者之一，应该是恰如其分、名符其实的。于他之后赴德留学的王光祈，由于师从了以霍恩博斯特尔（Erich Moritz von Hornbostel, 1877-1935）、萨克斯（Curt Sachs, 1881-1959）为代表的比较音乐学柏林学派，毕业之后又长期在德国从事音乐理论研究工作，因而在较为系统地采用比较音乐学的方法，将中国音乐、波斯阿拉伯音乐同西洋音乐进行比较，提出世界各地区乐制3大体系的划分，以及对中国历代乐律学史料整理等方面，都作出了更重要的贡献。

论中国近代音乐文化

关于音乐的社会作用

作为一位严肃认真、富有社会责任感，在当时的中国乐坛举足轻重的音乐家，萧友梅对音乐的社会功能是相当重视的。在当时的普通民众乃至政府官员普遍缺乏应有认识的情况下，他不惜舌敝唇焦，借助报刊、书籍、广播等各种媒体，宣传音乐对于社会的积极意义，消除人们对音乐艺术的误解和成见。在萧友梅看来，倡导音乐至少有几个方面的积极作用：一是对国民道德上的影响，“一个家庭里头，如果有几个人爱音乐的，这个家庭就不至有赌博之患；一个社会里头如果爱音乐的团体多，别样坏风俗自然就可以减少了”；[29]一是为爱乐者提供一个难得的欣赏和学习艺术的机会，如果有更多的人喜爱音乐，学习音乐，一个国家的音乐水准自然就会提高；另外音乐也是社会美育教育的重要组成部分，“我很盼望爱美的同志总要分一半精神来提倡音乐，方才可以讲提倡美育”。[30]他也希望音乐工作者能够多向大众介绍一些“沈雄壮健”的作品，“借以振作中国人那种萎靡不振的暮气。”[31]同时，他对国民党当局借文化艺术宣扬其政治主张态度冷淡，当1934年蒋介石发起“新生活运动”，希望利用封建伦理道德来整治人心、禁锢人民的思想和行为之时，他却对正中书局的“新生活丛书”约稿再三推托，最后除一篇绪论之外全部嘱人代写了事。

关于新音乐的创作

萧友梅不仅自己从事音乐创作，对同一时代的中国作曲家，如赵云任、黄自、刘天华、周淑安、江定仙、陈田鹤、刘雪庵等的音乐创作，也给予了充分的肯定和支持。对于如何进行中国新音乐创作的问题，萧友梅与他的同事们似乎已经达成一事实上的

共识，那就是“必须创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别的，方可以成为一个‘国民乐派’。”[33]他十分赞同来维斯（John Hazedel Levis）在音专的演讲中有关中国曲调不宜配以西方和声，而应另寻中国特有和声语言的主张，体现出他对于音乐创作“并非主张完全效仿西乐”的观点。而从他本人的音乐创作实践来看，他在试验中国风格的旋律与复调写作，和声语言与声部写作的民族化，以及用西洋管弦乐队表现中国传统题材等方面都迈出了可喜的第一步。[34]

关于新体歌词的创作

对于中国新歌曲的创作，萧友梅不仅注重音乐的写作，更将新体歌词的创作作为关注的首要问题。他曾经表示“声乐一科是万万不能专唱外国作品的，就表情方面看来，中国人当然最适宜是用国语唱本国的歌词。”[35]他恳切地希望诗人们“对于音乐，尤其是音节方面，稍为注意，将来作成的诗歌，必定容易入谱。”不仅如此，他在自己主持的国立音专中开设了“诗歌”课，并与接替易韦斋任教的龙榆生共同发起组织了倡导新体歌词写作的“歌社”。他们认为旧体诗歌作为歌词而言格式过于方整，不利于节奏的变化，所用之词料，也“多不适用于今日”，旧诗词家们所表达的往往偏重于怨、恨、忧、愁等消极情绪，不适合当时的学校及社会歌曲所用；而之前的新兴歌曲，“非迳效欧风，即相率为靡靡之音，苟以迎合青年病态心理”，还往往具有缺乏韵脚，词句冗长文风欧化，常令人读来不得要领，诗意过于浅薄，或故作神秘令人索解无从等缺点，因而也难以对社会民众产生积极的影响。为此他们提出了要“为适应时代需要而创作新歌，为适应社会民众需要而创作新歌”的歌词创作宗旨，希望新体歌词在形式上能长短参差，便于歌唱；情绪上要活泼雄壮、浅显易解；音韵上应注重韵律但可兼用四声通协之法。[36]

关于中国音乐发展的状况

在《十年来中国音乐研究》和《十多年来音乐界之成绩》二文中，萧友梅对近代以来，主要是1927年至1937年之间中国音乐的发展概况，作了比较详细的罗列和统计，从中也可以看出他对中国音乐事业的关心和殷切希望。他既对音乐教育、音乐出版物、演奏会、电影音乐、音乐广播、旧乐器改造、歌咏团等领域获得的成绩表示充分肯定，又对一段时期以来音乐事业的发展保持着冷静的头脑，他指出“一切均尚在萌芽时期，从事音乐者尚需认真努力，方可于十年之后收得较良好之结果”。[37]

从萧友梅对中国近代音乐的发展所作的评论和综述看来，他对音乐艺术在近代中国社会的发展状况和前景，既保持着谨慎的乐观又不乏冷静的思考。在当时社会倡导的美育教育中，相对于绘画、雕塑等造型艺术，音乐受到社会的关注和重视要少得多，[38]这也正是萧友梅自回国伊始就在社会各界大声疾呼，提请时人（特别是教育行政当局）关注音乐艺术、重视音乐教育的原因。从他对新音乐创作的态度中，可以看出他对西方音乐的看法是辩证而又客观的，即在学习阶段，一切先进技术都是学习的对象，即便这些技术主要来自西方的音乐发达国家；而在创作阶段，中国传统音乐（即旧乐）便不应该完全放弃；这样做的结果是要创造出一种“以我国精神为灵魂，以西洋技术为躯干”的中国的新音乐；显而易见，这样的主张与“全盘西化”相去甚远。从他对中国音乐发展状况所作的综述中，我们可以发现他性格中严肃谨慎与热心宽容的两面，对具体的人所从事的特定工作，他总是以鼓励、肯定为主，显示出他热心提携同行的宽弘气度；而对音乐艺术宏观的发展现状及前景，他又保持着足够的谨慎与冷静，丝毫未被取得的成绩冲昏头脑。

第三节

萧友梅在音乐创作方面所取得的主要成就

萧友梅的音乐创作按其创作时期划分，可以大致划为三个阶段：即1913年至1920年的德国留学时期，1920年至1927年的北京任教时期，以及1927年至1940年的主持上海国立音专时期。按其创作体裁划分，主要包括了独唱、重唱、合唱等声乐作品和钢琴独奏、大提琴与钢琴、弦乐四重奏、铜管合奏、管弦乐合奏等器乐作品。虽然这些作品用今天的眼光看来也许显得还不够老练，一些习作的摹仿痕迹比较明显，但是如果了解中国近代音乐创作在当时的实际状况，了解萧友梅创作这些作品的动机和意图，或许我们能够比较客观地评价这些在艺术和技术上都不甚完美的音乐作品，以及这些作品在中国近代音乐史上应有的位置。

德国留学时期的创作

萧友梅在莱比锡音乐院理论作曲科学习时，是一位非常勤奋刻苦的学生。他在德国学习期间涉猎的范围相当广泛，除了理论作曲之外，还研修了教育学、音乐学、钢琴演奏、配器法、指挥学等与音乐艺术相关的课程。他的收获与付出的辛劳是相称的：在德国音乐学泰斗胡戈·里曼的主持下，他提交的博士学位论文获得通过；理论作曲的学习也得到了第一批成果，在德学习的几年间他创作了从其自己编号的Op.1至Op.28号的多部作品，但因历久难存而缺佚甚多，现今留存的乐谱多为器乐作

品，计有：钢琴独奏《夜曲》（Op. 19，1916年11月）、《弦乐四重奏——献给多拉·莫兰多尔芙女士》（Op. 20，1916年12月）、铜管乐《在暴风雪中前进》（一译《风雪进行曲》，Op. 23）、钢琴曲/管弦乐曲《哀悼引》（Op. 24，1916年12月）、钢琴曲——附大提琴补足调《秋思》（Op. 28）等。

以上这些作品多半带有习作的性质，对于一个学习西洋理论作曲不足四年的留学生来说，在这一中国人从未涉足的领域获得以上的这些成绩，应当说是相当难能可贵的。尤其当我们考虑到中国人（包括萧友梅本人）在这一领域原有的基础，就更会对他迈出的这可贵的第一步感到由衷的钦佩。

20世纪初期的欧洲乐坛，浪漫主义乐派刚刚走过其辉煌的顶峰，印象主义风格正逐渐走向成熟。德彪西、斯特拉文斯基、勋伯格等20世纪的音乐巨人，在扎根于各自民族丰厚音乐遗产的同时，正"逐步显示了他们自己的具有高度独创性和影响力的风格……"[39]，而在大洋彼岸古老的东方大国，晚清政府的教育大员们正因"中国古乐雅音，失传已久。此时学堂音乐一门，只可暂从缓设"而为难不已，中国的乐歌教师们正尝试采用日本、欧美的流行曲调配上合适的中文歌词，维新运动的思想领袖梁启超正为"举国无一人能谱新乐"而羞愧难当。在如此鲜明的对比反差下，中国近代音乐的开拓者们纷纷远渡重洋去寻找改变现状之良方并不令人感到奇怪，在如此一穷二白的基础上，他们为中国音乐大厦增添的每一片砖瓦都显得珍贵异常。

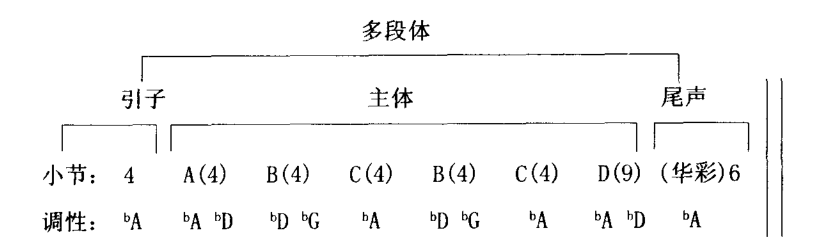
在萧友梅这一时期的创作中，可以明显地看出欧洲18-19世纪音乐的影响，这些作品大都写得比较工整，显示出作者对西洋作曲理论技巧的掌握，已经达到了一定的水准，其中有的作品已具有相当的规模（如四个乐章的弦乐四重奏），说明作者已初步具备了对大规模曲式结构和弦乐乐器法的把握能力；有的作

品则显露出一定的个性（如钢琴曲——附大提琴补足调《秋思》），说明作者在学习理论技巧的同时，已经开始注意在音乐创作中融入自己对生活的体验与思索。虽然这些作品同欧洲古典音乐大师们的经典之作尚无法相提并论，但是与几乎同一时期的学堂乐歌运动中主要是“依曲填词”的方式比较，确实是向前迈出了非常重要的一大步。通过对几部（首）音乐作品的具体分析，我们能对萧友梅在这一时期的音乐创作实践获得比较深入的了解。

钢琴独奏《夜曲》（Op. 19）

《夜曲》的手稿上标明了创作的时间为1916年11月，这是目前可见的萧友梅德国时期音乐创作（全部为器乐作品）中编号最小的一部，其作品的1号至18号目前未见任何文字和乐谱记载，也未听说作者生前向何人透露过那些早期作品的内容，因此还有待查访。在现有资料可查的作品中，《夜曲》是由中国音乐家创作的第二首钢琴独奏曲，其创作时间仅晚于赵元任于1915年创作并发表在《科学杂志》上的《和平进行曲》。

就创作的手法和风格而言，这部作品显然受到了欧洲古典主义时期至浪漫主义早期钢琴作品的影响，不难在其中发现舒伯特和肖邦类似体裁作品的影子（萧友梅为自己别号雪朋所用译音为Shopin，显示出他对这位波兰音乐家的特殊喜爱）。《夜曲》的结构方整，一气呵成，但其曲式结构比较奇特，既非二部曲式也非三部曲式，而是一个不带再现的特殊多段体（有重复但无再现），外加引子和尾声：



《夜曲》的旋律写作虽然并无多少令人惊喜之处，却也显得流畅、优美，颇有几分肖邦《夜曲》之风范；左手的和声化钢琴伴奏织体几乎贯穿全曲，正三和弦构成了和声进行的主要框架，调性的变化相当自然并且都向主调的下属方向展开（见结构图式）；12/8的贯穿节奏和Adagio的徐缓速度使乐曲具有一种典雅、安宁的气氛，仿佛正是作者当时轻松心情的写照（创作此曲时，萧友梅刚刚完成了莱比锡音乐学院的学业，并顺利通过了博士论文答辩）。

弦乐四重奏（Op. 20）

此曲作于1916年12月的圣诞节前后，作品编号为Op. 20，此时的萧友梅已通过了论文答辩，正在柏林大学哲学系和斯特恩音乐院进修，作品扉页上标明题献给"多拉·莫兰多尔芙女士"。这是萧友梅一生所做的惟一一部弦乐四重奏，也是由中国作曲家创作的第一部弦乐四重奏。全曲共分为小夜曲、浪漫曲、小步舞曲、回旋曲四个乐章，乐曲的写作明显效法于欧洲巴洛克晚期及古典主义早期的创作风格，旋律进行通顺流畅，和声配置规范合理，曲式结构严谨完整，说明作者已基本掌握了弦乐四重奏这种难度较高的大型器乐套曲的创作要领。

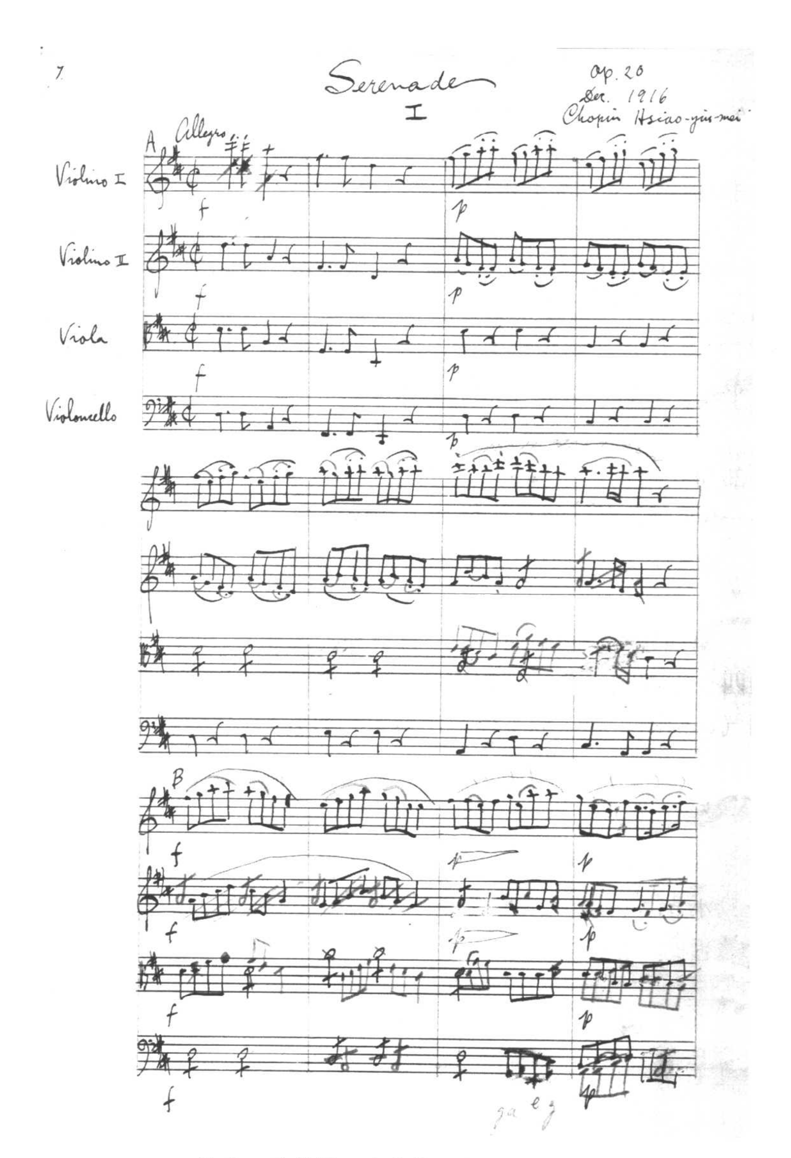
第一乐章题名为"小夜曲"，其前后两个部分的划分非常清晰，从主题的出现及调性的布局出发，可以判别出"古二部



《夜曲》开始部分局部（手稿）

曲式”的一些典型特征。然而从声部写作上看，却采用了古典主义早期典型的主调音乐写法。这一乐章是全曲中规模最大、写作手法最为多样的部分。作者在乐谱手稿上用大写的英文字母标出了乐章的几个主要段落，而当人民音乐出版社于1984年出版该曲时，不知何故将这些英文字母全部改成了阿拉伯数字。

乐章的第一主题是一个强健有力的下行分解主和弦，以及与之形成鲜明对比的轻巧音型，和声连接是典型的主——属七——主的正格进行，预示着整个乐章的写作风格将以典型的欧洲18世纪的方式展开：



弦乐四重奏第一乐章第一主题（手稿）

乐章中有一个与第一主题形成对比的抒情的第二主题，不过从这一主题本身的调性（主调）及后来的发展来看，这并不是一个奏鸣曲式惯用的第二（副部）主题，而仅仅是第一大部分中并行排列的若干乐段中的一个。

第二乐章“浪漫曲”采用带省略再现的复三部曲式写成，第一部分的调性呈主——下属——主分布，中间部分转入平行小调，第三部分仅再现了第一部分的第一主题并带有一个简短的尾声。这一乐章的写作更多地运用了复调手法，但几个主题显得较为平淡，难以给人留下深刻的印象。

第三乐章“小步舞曲”的曲体也极为规范，为典型的复三部曲式结构，中间的三声部（Trio）转入了主调的平行小调——b小调，声部的写作增加了横向线条的流动性，显得更为舒展、流畅，D.C.的用法说明该乐章严格遵循了古典主义早期的写作方法。

第四乐章“回旋曲”是一首典型的末乐章终曲，由反复出现的四个主部和三个插部构成。D大调的主部主题轻快活跃、充满朝气、明朗乐观，似乎体现出作者当时轻松愉悦的心情：

回旋曲式

	A	B	A^1	C	A^2	D	A^3	Coda
小节：	16	20	8	40	14	10	16	15
调性：	D	A	D	b #f A		D	D	D

III
Menuett
Allegretto



弦乐四重奏第三乐章开始局部（手稿）



弦乐四重奏第四乐章主部主题（手稿）

三个插补依次出现在A大调、b小调、#f小调等近关系调，同主部构成了必要的对比。其中的第二插部无论在对比程度还是在篇幅上，都要远远超过第一、第三插部。如果仔细观察，还可以发现本乐章主部主题与第一乐章主部主题的后半部分有一定的联系，在第四乐章尾声部分更完整地出现了第一乐章开头的主题音型，说明作者有意使首尾两个乐章产生呼应，以加强整部作品的统一性。

钢琴曲/管弦乐曲：《哀悼进行曲》（Op.24）

《哀悼进行曲》又名《哀悼引》，是萧友梅1916年12月为追悼黄兴、蔡锷二位民国烈士而创作的钢琴曲及管弦乐曲，这也是目前可知的由中国音乐家创作的第一部西洋管弦乐队作品。1925年，为了表示对孙中山先生逝世的哀悼，萧友梅又将此曲编配为铜管乐曲并被用于孙之葬仪[40]。萧友梅在《哀悼进行曲》钢琴谱首页上特意说明此曲原为留学德国同学追悼黄、蔡二公，模仿贝多芬《葬礼进行曲》（Trauermarsch）曲体而作；而在铜管乐《哀悼进行曲》序中，作者注明“此曲原为管弦乐队用，盖丝声哀，以奏悲曲较为相宜。唯吾国音乐教育尚在下种时期，国内只有一个——北京大学附设音乐传习所导师与乐友社社员组成的——管弦乐队，故不得不改用军乐演奏。吹乐器中以觱篥（筚篥，即clarinet，今译单簧管）音最悲，故希望用是曲者多以觱篥以代弦乐。”

哀悼引

第二十四编
op 24
Dec. 1916

序

吾国古礼凡遇丧事例屏徽乐,殊不知音乐乃表示感情最有效力之物,固可藉以助娱乐,亦可藉以增悲。昔朝鲜津卒霍里子高作公无渡河之歌以追悼堕河溺死之白首狂夫,其妻丽玉引箜篌以写其声,闻者莫不堕泪饮泣。丽玉以其曲传诸邻女丽容,名曰箜篌引。魏晋之世相和歌曲之属追悼性质者有挽柩歌及天地丧歌,宋鼓吹曲中亦有封陵及虞主等歌,皆有声有词。然自十五世纪以来泰西音乐发达之后,其乐曲所用之音域因而扩大,故其太高太低之音为人声之所不及,于是乎始别乐曲为器乐曲与声乐曲。且作曲者非尽能作词而善词者亦未必能作曲,故泰西著名之音乐家多有哀悼引Trauermarsch之作,如Beethoven, Mendelssohn与Chopin是也。此外与Trauermarsch同性质而属歌剧中者,如Wagner's Götterdämmerung之"Siegfried's Tod", Handel之"Saul"与W. Freudenberg之"Kleopatra"。友梅对于词章向未有所研究,亦难仿照旧法谱成追悼黄蔡二公之诗,特仿Beethoven之Trauermarsch体作成一曲,聊表悼意,名曰哀悼引。二公有灵其鉴之吾志。

民国五年十二月 萧友梅识

《哀悼引》序手稿

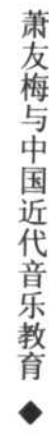
乐曲结构为带再现的复三部曲式,按作者自己的解释,“前后两段各三十小节发表哀悼感想,中段16小节改用大调,以雄壮声音描写‘努力’、‘奋斗’、‘救中国’之意,尾声亦悲亦壮,末尾数音特别延长,表示无穷之悼意。”与贝多芬第三交响曲中著名的《葬礼进行曲》一样,《哀悼进行曲》的调性亦为c小调,具有一种凝重、悲壮的色彩。乐曲的结构图式为:

复三部曲式

	A		B		A		尾声
	a	b	c	c	a	b	
小节：	8+8	14	8	8	8+8	14	8
调性：	c f	f c g c	C	G	c f	f c g c	c

作品的第一部分和第三部分完全相同，小提琴和单簧管在c小调上奏出充满附点节奏的主要主题，像是送葬的队伍抬着烈士的灵柩缓缓前行，这一主题在主调和下属调上分别出现了一次。B段的调性变化更多且全部为小调，音乐的情绪显得更为哀伤、悲凉。中段的音乐与前后两段形成鲜明的对比，明亮的大调和向上的分解和弦进行使情绪变得激昂、奋发，仿佛是在烈士精神的感召下获得了奋进的力量。

作为中国音乐家创作的第一首西洋管弦乐曲，可以看出萧友梅已基本掌握了写作复杂的管弦乐总谱所需要的多项技巧：曲式结构清晰、明了，和声语言的运用相当纯熟，♭B调单簧管、♭E调圆号等移调乐器的运用得当，或许是因为在德国各方面的条件允许，此曲的管弦乐配置比起之后创作的《新霓裳羽衣舞》（Op. 39）明显更加齐备，配器法的运用也显得更为规范……对于一个正式学习西洋作曲技法不到四年的中国留学生而言，这无疑是一个相当难能可贵的成就。[41]



《哀悼进行曲》钢琴谱局部（手稿）



《哀悼进行曲》管弦乐总谱第一页局部（手稿）

钢琴曲——附大提琴补足调《秋思》(Op.28)

《秋思》虽然注明是一首“附大提琴补足调”的钢琴曲，实际上却是大提琴与钢琴的合奏小品。这首作品的创作背景不明，它虽然于1930年发表在《乐艺》杂志第3号，然而从作品编号推测，它的实际创作时间应是在萧友梅回国之前[42]。在萧友梅所作的器乐作品中，《秋思》以其精致的对位写作和成熟的音乐语言而引人注目，如果确实创作于1920年之前，它就是萧友梅回国之后发表的惟一一首德国留学时期的作品。作品图式如下：

复三部曲式

	A			B		A
	a	b	过渡	c	d	a^1（变化再现）
小节：	12	16	4	19	9	10
调性：	E	B	E	e	B	E

由作品乐谱和图式可以看出，《秋思》同样采用了器乐作品常用的复三部曲式，对比的中间部分采用了主调的同主音小调，色彩的变化相当明显；再现部并不是简单的重复A，而是经过了相当程度的紧缩和变化，使全曲显得更为凝练、紧凑。与萧友梅的其他器乐作品相比，《秋思》的创意新颖、乐思完整，它的旋律虽仍主要建构在欧洲大小调式上，但在展开过程中却又不时浮现出五声音阶的音调，且二者之间并无对立冲突而有水乳交融之感；作者在这部作品中运用的复调写作手法也比较多样化，模仿复调手法、对比复调手法同主调音乐写法交替使用，使钢琴独奏声部与大提琴补足调声部之间的关系显得丰富多样，大提琴补足调在乐曲中的作用相当突出，它的光彩有时甚至超出了钢琴独奏声部，而更多的时候则是二者处于同样重要的地位，形成两个声

部之间真正的“重奏”；转调的处理也较有新意，不仅有大小调之间的色彩对比，前后调之间也超出了纯粹近关系调的范围，既有些出人意料又不显得生硬突兀。



《秋思》第1页（载1930年出版《乐艺》第3号）

北京任教时期的创作

1920年3月，萧友梅游历欧美多国后回到了中国，开始了他长达20年的音乐教育生涯。他不仅在北大音乐研究会（后经他建议改为北大音乐传习所）、北京女子高等师范学校音乐体操专修科（后在他提议下音乐与体操分科，后又改名为北京国立女子师范大学）等处任教，受聘担任多个教学研究机构的研究工作，也迎来了他本人音乐创作的高峰时期。从1920年至1927年的7年间，他陆续创作了《卿云歌》（1921年7月1日颁行为中华民国国歌）、《华夏歌》、《注音字母歌》、《民本歌》、《四烈士冢上的没字碑歌》和《今乐初集》、《新歌初集》、《新学制唱歌教科书》等用于教学的系列教科书，以及管弦乐《新霓裳羽衣舞》（Op. 39）和女声合唱曲《别校辞》（Op. 40）等。这一时期的创作明显地以声乐作品为主，而在这些数量可观的作品中的，绝大多数都是为了音乐教学的需要而创作的。考虑到歌唱者多为中小学及音乐师范的学生，这些歌曲大都写得比较浅显易唱。值得一提的是，在20世纪20年代的中国，国人自创的歌曲仍寥寥无几，如萧友梅这般以五线谱写作并配上简单钢琴伴奏的，更属开风气之先的创举。因此，他的歌曲集一经出版便成为各学校音乐教学的主要教材，并在音乐会上作为“保留节目”被传唱一时。

在萧友梅这一时期的歌曲创作中，歌词作者多数为他多年的老搭档，广东知名文人易韦斋，易的词作文法考究、意韵俱佳，但文字有时过于深奥而不易理解，歌唱起来也有些拗口。在这些作品中，宣传爱国、民主思想，描绘祖国大好河山，以及教导青年学生珍惜光阴、勤奋学习等内容占了相当比例，其中宣传爱国、民主思想的有《国土》、《国庆》、《中华好》、《民本歌》、《华夏歌》、《女子体育》、《五四纪念爱国歌》、《国难歌》、《国耻》、《国民革命

歌》等，描绘祖国大好河山的有《泰山》、《大明湖月夜》、《登高》（赋圆明园）等，教导青年学生珍惜光阴、勤奋学习的有《十二时》、《晨歌》、《诚求》、《暑假》等。这些歌曲的音乐创作深受德奥艺术歌曲和学校歌曲的影响，音乐语言以大小调式中的自然音体系为主，曲式结构明晰规范，和声进行以正三和弦、属七和弦为主，辅以少量的副三和弦，词曲结合方面则以一字一音为主，平仄声的处理也比较注意。这一时期是萧友梅一生音乐创作的高产期，出现了如独唱歌曲《问》、管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》等代表性作品，它们为后来的中国作曲家们创作更有特色的音乐作品提供了难能可贵的经验和更高的起点，所起的开拓性作用是应该予以充分肯定的，其中的一些优秀之作，经过了岁月的考验，也已成为代表那一年代的独特声音。



易韦斋（右）与萧友梅

《卿云歌》

1920年4月，刚刚回国不久的萧友梅被当时的北洋政府教育部聘为国歌研究会委员，为已被定为国歌歌词的《尚书大传》所载《卿云歌》作曲。这首由章太炎提议采用的《卿云歌》歌词总共只用16个字："卿云烂兮，糺缦缦兮。日月光华，旦复旦兮。"萧友梅本人对歌词及歌曲的被接受程度均不看好，他认为"这首歌词头两句的意思，太不明了。欧美各国的国歌本来都是国民歌，歌词都是很浅近的文字(并不是完全白话体)，而且没有选做国歌之前，已经有许多国民会唱的而爱唱的，因为必须这样子选法，才可以得国民大多数的同意。至于《卿云歌》词，向来已经很少人知道，就是现在把它念出来给小孩、女仆听听，他们实在莫明其妙。这就是歌词太不明了的确证了。"因此他谦虚地认为自己所作的歌曲仅是"以备国民的参考"，等将来用新法作歌、唱歌的人多了，"国民就会从这许多歌词、歌曲当中选出一个喜欢唱的歌，到那个时候，真正的国歌就会出来了。"[43]

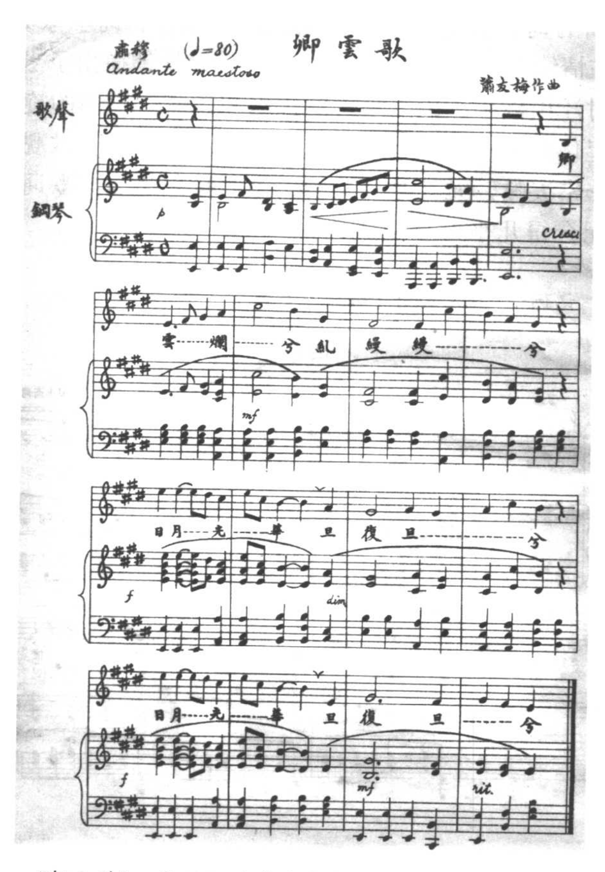
关于此曲的音乐创作，萧友梅自己的解释是：

> 我这个曲是用姑洗硬调[44]，四拍子，分十六节，用肃穆行板奏之。头四节是引，描写朝霞将起之貌，次四节描写五色云气已从地起逐渐飞高；又四节将"日月"二字特别高唱(因为光照中华是日月的力)，然后于"复"字长言之，表示注重再要进步；末尾四节是重言前四节，不过末句声音稍变，而延长之，以示反复叮咛之意。

歌曲的结构简洁明了，为6个乐句组成的乐段体。旋律的进行通顺流畅，与歌词的关系相当契合，和声配置与钢琴伴奏写作也中规中矩，在萧友梅的歌曲创作中应属较为成功的作品，因而在奉命制谱的两首被选作品中，这首《卿云歌》经演唱和讨论后被采用，并于1921年7月1日通行为国歌。[45]虽然《卿云歌》并不是萧友梅最重要的歌曲作品，但由于其被颁行为"国歌"的特殊含义，使萧友梅在回国不久便得以在国人面前展现他的音乐

才能。这首歌曲在当时也曾产生过一定的社会影响，1921 年，中国留法学生领袖陈毅在被法国军警拘捕之后，曾经在狱中高唱《卿云歌》，以表示中国人坚强不屈的爱国精神。

可见在特定的时期，《卿云歌》曾被国人认可为代表国家的一首歌曲；由于此歌的颁行，还曾经引起一场参与者不少的关于国歌问题的讨论。[46]



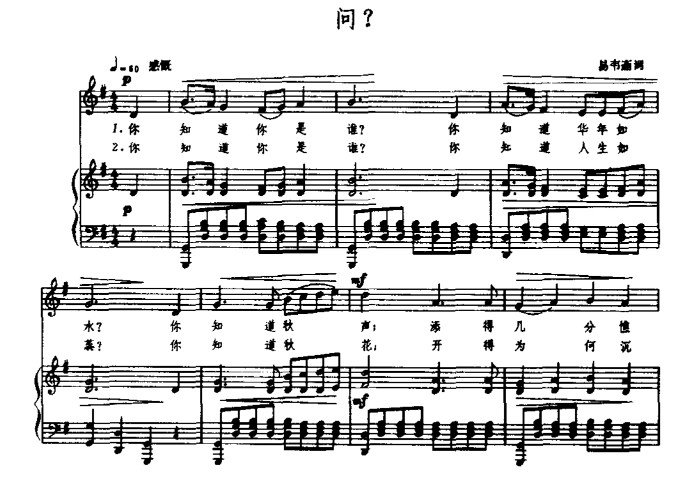
《卿云歌》，载 1922 年商务印书馆发行之《今乐初集》

歌曲——《问》

《问》是商务印书馆1922年出版的歌曲集《今乐初集》中所载的一首独唱歌曲，它虽然只有短短的16个小节，却是该歌曲集中最脍炙人口的作品，也称得上是萧友梅歌曲作品中的一首代表作。1992年7月，《问》经推荐、提名，入选为“20世纪华人音乐经典”独唱歌曲。

歌曲的词作者是萧友梅的老搭档——著名词学家易韦斋，歌词虽在情绪上带有几分消沉，但却比较贴切地道出了当时的知识分子对江山破碎、国土沦丧的忧虑和感慨。歌曲的旋律流畅通顺、起伏自然，与歌词的配合，无论从宏观还是微观的角度来看都非常妥帖，尤其是开头的三个弱起乐句，与歌词中的三个问句配合得几乎天衣无缝：

谱例——《问》前半部分



歌曲的曲式结构明显地分为前后两个部分，在后半部的副歌部分，作者使用反复出现的下行音调，生动地表现出悲叹无奈的心情，接着又用连续上行的音型有效地造成了音乐的高潮，表达出主人公面对江河破碎所感到的愤懑难平：

谱例——《问》后半部分



由于这首歌曲准确、深刻地刻画了人们在时局中的心理状况，因此不仅在当时的青年学生和知识分子中广泛流传，时至今日仍具有较高的艺术价值。

管弦乐——《新霓裳羽衣舞》（Op. 39）

《新霓裳羽衣舞》（Op. 39）是萧友梅为北大音乐传习所管弦乐队创作的一首编制并不完整的管弦乐曲，该曲创作于1923年8月，首演于1923年12月17日。这是萧友梅在音乐创作过程中追求民族风格的最初尝试，同时也应该是由中国作曲家为西洋管弦乐队创作的第一首中国历史题材的管弦乐曲。

萧友梅的灵感来自于唐代诗人白居易的长诗《霓裳羽衣舞歌》，他根据白居易诗中“散序六奏未动衣……繁音急节十二遍……唳鹤曲终长引声”的描绘，写作了12个类似变奏性的舞蹈性乐段，再加上一段6个乐句（以对应“六奏”）的序及一段慢板的尾声，根据白居易“飘然旋转回雪轻”的诗句，萧友梅将《新霓裳羽衣舞》主体部分的12个段落确定为三拍子的圆舞曲节奏，每一个段落都有自己的基调，或灵巧活跃，或舒展流畅，或节奏铿锵，或婉转悠长……在调性安排上，序奏和前9个段落都建立在ᵇG大调，10段之后的3个段落转入属调ᵇD大调，至尾声时才转回主调。

为了“追想唐代之音乐”，乐曲运用了介于西洋大调式与中国传统宫调式之间的混合调式。从序奏至主要的12个段落，旋律及低音两个外声部运用了以五声音阶为主的旋律写作，低声部更以五声性的横向线性进行代替功能性的4、5度进行，而所有的半音（偏音）都被小心地隐藏在内声部，这与作者以前器乐作品中功能性很强的声部写作有了很大的不同，这一点在乐曲的序奏部分表现得特别明显：

谱例—— 《新霓裳羽衣舞》序奏钢琴谱开头处



声部写作的特色与和声语言的运用也是密不可分的，作曲家有意避免了属和弦——主和弦之间频繁的正格进行，下属和弦也用II级代替了功能性更强的IV级和弦。尤其是在终止式的安排上，无论在序奏还是在12个段落中，我们找不到一个通常意义上的和声“完全终止”，取而代之是围绕着结束音的五声性音组，在当时绝大多数中国人（包括音乐家）对西洋和声尚不甚了了的情况下，萧友梅敢于在自己的音乐创作中大胆尝试和声语言的民族化，无疑是走在时代前列的。请注意全曲序奏中结束处的“终止式”：

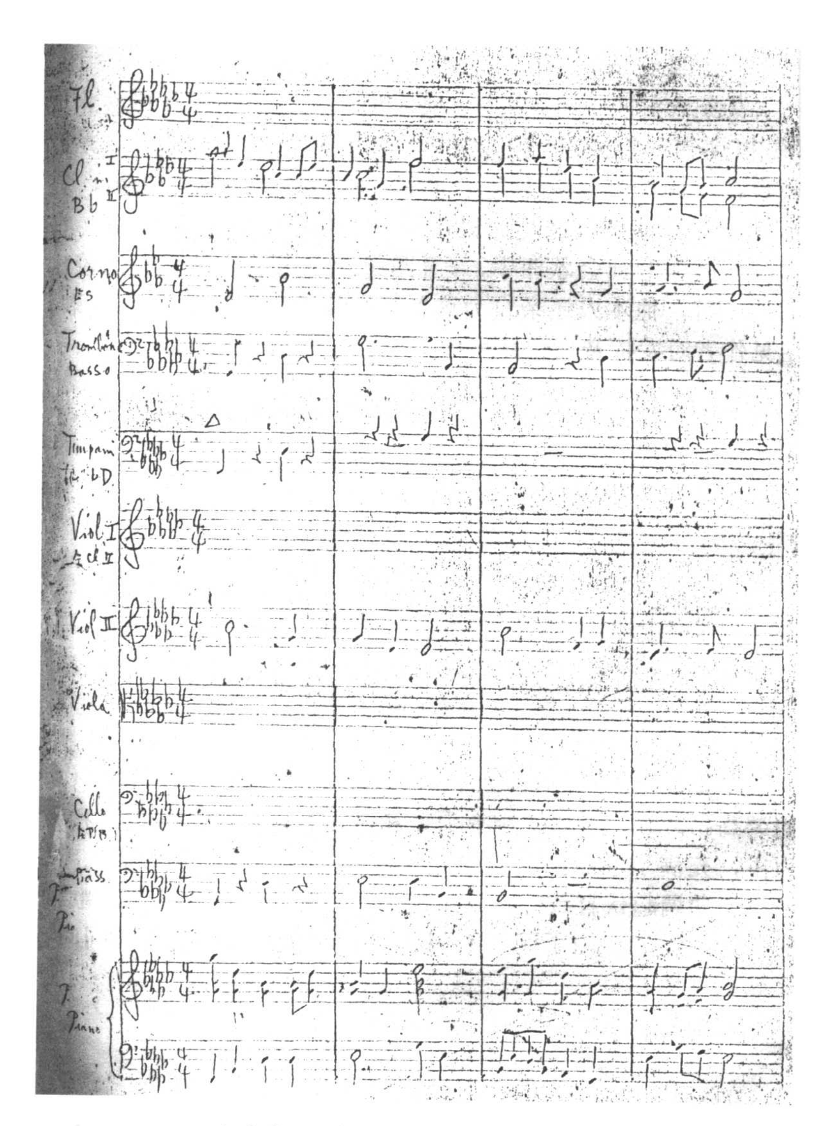
谱例——《新霓裳羽衣舞》序奏钢琴谱结尾处



《新霓裳羽衣舞》的乐器配置也很有特色，在乐曲总谱上我们可以看见一支长笛、两支单簧管、一支圆号、一支低音长号、一套定音鼓、一组常规的弦乐器和一架钢琴。由于乐师人数不足，有些声部（如中提琴）不得不空缺，而由钢琴填补空缺的声部，钢琴自始至终演奏所有声部，因而完全可以将它单独抽出作为钢琴曲演奏[47]。可能是出于对某种乐器音色的偏爱，或者由于乐师演奏水平高低不一，作曲家在相当大的篇幅中都安排二支单簧管作为音乐的主奏，长笛和第一小提琴常常是重复单簧管或是钢琴演奏的旋律，有时又以“高一均”三字表示以高八度重复单簧管声部，大提琴和低音提琴则重复钢琴演奏的伴奏部分。平心而论，这部乐曲的乐器配置是粗线条的，但这很有可能是受到了当时国内物质条件和乐师演奏水平的限制，

而非对乐器的性能和演奏技巧的缺乏掌握，让某一两种乐器通奏到底，应是不得已而为之的一种做法。[48]

如用今天的眼光来看，要想找出《新霓裳羽衣舞》音乐创作上的不足之处并非难事，如调性缺乏变化，音色较为单调，乐段之间缺少逻辑联系等。然而在20世纪20年代的中国，作为由国人创作的第一首中国风格的管弦乐曲（此曲的创作时间比黄自创作的《怀旧曲》早7年），《新霓裳羽衣舞》在用西洋管弦乐形式表现中国传统题材和音乐风格，以及在调式运用、和声进行、声部写作等方面所作的民族化处理，都具有开创性的意义。曾经在北大音乐传习所学习小提琴的谭抒真先生对这首乐曲的演出留下了深刻的印象，“这首乐曲虽然用外国乐器演奏，它的音乐效果却完全是中国味道，所以我的印象特别深。我从小时候各种民族乐器都学过，没想到长笛吹出来的音色和中国笛子一样优美，感到很惊奇。那时候我每次听了音乐会都要写日记，写心得、感想，甚至写点小文章，那次音乐会的感想我引用了两句唐诗，叫做‘此曲只应天上有，人间哪得几回闻’。”[49]



《新霓裳羽衣舞》管弦乐总谱局部（手稿）

《五四纪念爱国歌》

为纪念五四运动五周年，萧友梅于1924年5月4日在北京《晨报副刊》发表了《五四纪念爱国歌》（赵国钧作词）。此曲曾在“国民音乐大会”上演唱，对歌颂“五四”业绩，宣传“五四”精神，鼓舞国民爱国之情发挥过直接的作用。在萧友梅所作的社会歌曲中，《五四纪念爱国歌》是写得比较出色的一首，他本人还亲自为这首歌曲编配了管弦乐队伴奏谱，足见作者对发挥音乐作品积极的社会作用非常重视。

歌曲共有四段歌词，其中的第一段为：

五四，五四！
爱国的血和泪，
洒遍亚东大陆地！
雄鸡一鸣天下白！
同声击贼贼胆悸！
爱国俱同心！
壮哉此日！
壮哉五四！

为配合这样激情洋溢的歌词，歌曲以明朗的G大调写作，曲调高昂激越，节奏铿锵有力，和声语言以功能性的正三和弦为主，充满了不断向前的澎湃动力。虽然音域仅为一个八度，但由于曲调起伏有致，唱来却显得气息宽广，层次分明。歌曲的开头和结尾运用了同样的弱起节奏型，在突出主题的同时，又做到了首尾呼应。


五四紀念愛國歌
趙國鈞作歌
蕭友梅作曲
雄壯(♩=90)
1.五四，五四！愛國的血和淚，洒遍亞東大陸
2.五四，五四！自由的血和淚，洒遍亞東大陸
3.五四，五四！真理的血和淚，洒遍亞東大陸
4.五四，五四！和平的血和淚，洒遍亞東大陸

《五四纪念爱国歌》

国立音专时期的创作

1927年11月，萧友梅在时任南京政府大学院院长蔡元培的大力支持下，在上海建成了中国近代第一所专业音乐学院——上海国立音乐院。从正式筹备上海国立音乐院的那一刻起，萧友梅就将自己的全副身心投入到他所热爱的音乐教育事业中，在风雨飘摇、战火纷飞的非常年代里，他兢兢业业、任劳任怨、殚精竭虑直至生命的最后一刻。在他和他的同事们全力以赴的努力下，国立音乐院(国立音乐专科学校)不但经受住了最严峻的考验，而且在逆境中不断成长。

萧友梅在这一时期的主要精力都投入到国立音专的教学管理工作之中，他不仅主持校务，时时为学校的安危存亡操心，为学生们编写适用的音乐教材并亲自为他们授课，同时还担任繁重的社会工作。因此，萧友梅在这一时期的音乐创作数量不多，计有：歌曲《闻艺专音乐系解散有所感》、《国难歌》、《国耻》、《国民革命歌》、《天下为公歌》、《杨花》、《夏日游园》、《国立音乐专科学校校歌》、《从军歌》和四部合唱曲《春江花月夜》等。[50]

独唱歌曲《杨花》

《杨花》是萧友梅于1930年发表的一首独唱歌曲，为与老友杨仲子所作歌曲《语梅》的唱和之作，与萧创作的同类型歌曲相比，这首歌在不少方面有所不同，从中可以看出作者这一时期音乐创作的一些新的特点。

这首歌曲的篇幅较长，全曲共64小节，几乎比他过去创作的同类歌曲长出一至二倍，音乐的结构因此显得更为重要。歌曲有四个可以比较清晰地划分的段落，各段之间虽有一定的相似之处，却没有明显的再现关系，而是有些近似于中国传统音乐中变

化分节歌的结构。出于内容表现的考虑，第三段音乐的速度明显快于前两个段落，到了第四段又回复到第一段的速度，像这样以段落为单位的速度和情绪的变化，在萧友梅过去的歌曲作品中非常少见。

此曲的另外一个特点是歌唱旋律的气息明显较长，与作者过去歌曲作品中通常一字一音的词曲结合方式相比，《杨花》中多次出现的运用衬词和一字多音的长音拖腔显得非常引人注目，这不仅加强了音乐咏叹的感染力，也使词曲结合的方式变得更为多样：

谱例——杨花主旋律谱第2段结尾处



另外，西洋大小调式与中国传统调式的结合也显得更为自然。如歌曲的第三段开头出现了明显的五声性音调，紧接着又出现了大调的下属音，两种调式结合在一起的效果并未破坏音乐风格的统一，而是显得自然流畅：

谱例——杨花主旋律谱第3段开始处



混声四部合唱曲——《春江花月夜》

《春江花月夜》是萧友梅根据唐代诗人张若虚之原诗创作的一首混声四部合唱曲，初载于1929年6月《音》杂志第2期附刊，这也是萧友梅一生创作的惟一一首较大型的混声四部合唱曲，他的另一部较大型合唱作品《别校辞》是为女声合唱而作的。

这部作品共分为九个段落，为了表现诗作中各自不同的诗意，作曲家分别运用了混声四部合唱、女声合唱、男声合唱、男中音合唱、女高音独唱等各种声乐演唱形式，并对各段的节奏速度和调性调式作出了相应的安排。九个段落的调性分别是: ^{b}A大调、^{b}A大调、F大调、F大调、^{b}B大调、^{b}E大调、^{b}A大调、F大调、^{b}A大调，虽然有些转调过程显得有一些生硬，但这部作品确实是萧友梅音乐作品中调性变化最多的一部。与过去的其他作品相比，钢琴伴奏和提琴助奏的写法也显得较为多样。钢琴伴奏的音型织体既有分解和弦、柱式和弦，也有节奏化的舞蹈音型，既有与歌唱声部重叠的同步进行，也有纯粹的音型

化伴奏。尤其出人意料的是结尾处出现的小提琴助奏，当所有的歌者都停止歌唱之后，一把独奏小提琴奏出了悠扬舒缓的曲调，将“不知乘月几人归，落月摇情满江树”的诗意演绎得余韵缭绕：

谱例——春江花月夜尾声



从以上对萧友梅几部代表性作品的简略分析中，我们可以大致归纳出他在音乐创作方面的一些主要成就，对日后的中国音乐创作所产生的影响，以及存在的局限和不足。

萧友梅的音乐创作是在我国近代专业音乐创作几乎一片空白的基础上起步的，同时又有为他所从事的音乐教育事业服务的特殊目的，因此他的有些音乐创作带有较明显的试验和探索的意



《春江花月夜》书影

图，有些则有着特定的接受群体。暂且不论这些作品的创作水平如何，仅从它们在中国近代音乐创作发展史上的首创性而言，我们就应该向它们的作者表示由衷的敬意。他所创作的钢琴曲、弦乐四重奏、管弦乐曲、独唱合唱歌曲集、混声四部大合唱等作品，皆属国人在这些领域进行的最初尝试，其发轫之功不容忽略。他的一些音乐作品中所体现出的爱国情怀和奋发向上的精神力量，也包括另一些作品中的悲叹无奈和苦闷彷徨，都是那一时代知识分子心理状况的典型写照。

虽然萧友梅并不是一位可以称之为天才的作曲家，但他在音乐创作领域孜孜以求、不断进取的精神和实践，却对此后其他中国作曲家的音乐创作产生了深远的影响。从德国留学时期到北京任教时期再到上海国立音专时期，他从最初纯粹的模仿西洋作曲技法，到逐渐在和声、对位、配器等方面追求民族化的处理方法，再到尝试用西洋音乐的外在形式去表现民族的精神和气质。他所追求的创造出一种“足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别的‘国民乐派’”的宏伟目标，他为实现这一目标所作的努力，他这些努力的所得与所失，都为在他之后的新一代中国作曲家提供了可贵的经验和教训。

萧友梅在音乐创作方面存在的缺陷和不足也是显而易见的。他虽然在留学德国期间研习过西洋作曲理论，但他更主要的精力需要放在完成音乐学博士论文，以及研修与音乐教育相关的不少课程上，在短短三年多的时间内，他对西洋作曲理论的掌握不可能达到炉火纯青的境界，在他日后的器乐和声乐创作中，技术上的局限和不足是难以避免的。在他的（尤其是早期的）音乐创作中，对西方音乐及其创作方法的模仿痕迹还是比较明显的，虽然他在自己中后期的音乐创作实践中注意到了这一问题，并且力图在创作中体现出传统民族音乐的某些形式和内涵，但要实现他和他的同事们“创造国民乐派”的夙愿，萧友梅刚来得

及迈出其第一步；萧氏本人的性格也妨碍他成为一名更加优秀的作曲家，他的个性偏向于严谨、实干的一面，并自称“并不是一个感觉极敏锐者”[51]，他的知友鸿倪（即陈洪）因此称他为“一位音乐教育的实行者，而不是一位艺术家”。[52]他的作品在艺术的想象力和独创性方面，相对技术上的严谨、规范而言显得比较逊色。自创建上海国立音乐院（国立音专）之后，他更是将自己的全副精力投入到学校的生存、发展、教学、管理等方面，而较少有精力关注音乐创作，他在这一时期的作品数量不多正是由于这一原因。另外，作为萧友梅歌曲创作的主要合作者，易韦斋虽在当时文坛享有很高声誉，在诗词格律方面深有造诣，但他的创作思想偏向保守，所做的歌词“审音琢句，取径生涩”（叶恭绰语），难以为广大普通听众所接受，萧友梅的歌曲作品流传不广，与易韦斋的词作也不无关系。

第四节

萧友梅在音乐教育方面所取得的主要成就

与他在音乐表演、音乐理论、音乐创作等方面的建树相比较，萧友梅在音乐教育方面所取得的成就，无疑是最为光彩夺目的，他在表演、理论、创作等方面的音乐活动，相当程度上也都是为他一生孜孜以求的音乐教育事业服务的。从他学习期间对音乐教育的关注程度，和他回国任教之后所发表的众多言论中，可以发现萧友梅将通过音乐教育振兴中国音乐事业，进而以音乐艺术振奋国民精神改变国家贫弱面貌，作为自己一生艺术活动的中心内容。他作出这一抉择绝非心血来潮的一时之举，

而是经过了长时间的深思熟虑和知识积累，并逐渐形成了一套比较完整的实施这一宏伟计划的理论和方法。自从1920年萧友梅留学归国任教时起，他在普通学校音乐教育、师范学校音乐教育、社会音乐教育，特别是专业音乐教育等方面，倾注了自己的全副心力，对中国近代音乐教育事业的起步和初创起到了关键性的作用。

在普通学校音乐教育方面

普通学校音乐教育是针对广大青少年学生的普及性音乐教育，也是所有音乐教育实践活动的基础。作为中华教育改进社国民音乐教育组的主席（1923），国民政府大学院聘请的艺术委员会委员（1927），幼稚园、中学、小学音乐教材编订委员会委员（1933），教育部音乐教育委员会委员（1940），萧友梅不仅为我国普通学校音乐教育出谋划策，并亲自动手编撰了多本供普通学校使用的音乐教材，他还利用自己的社会影响力，为在普通学校中普及音乐教育大声疾呼，为使青少年学生得到更多、更好的音乐教育发挥自己的力量。他也是蔡元培“以美育代宗教”主张最坚定的支持者和实施者，并且将推广艺术教育作为提高整个国民教育素质的重要一环。虽然在从教生涯的后期，他确实将更多的精力投入到国立音专的专业音乐教育事业中去，但他对普通学校音乐教育的关注和支持，却是自始至终不曾改变的。

关于普通学校音乐教育的目标

萧友梅非常重视音乐的社会功能，他充分地认识到音乐可能对社会造成的正面和负面的影响，并力图“把好的音乐介绍

进来”，以代替淫词淫曲等“坏的音乐”，[53]他认为音乐教师应该“多教授庄严、优美、雄壮的乐歌乐曲，领导学生向高尚的方面走。”[54]在他晚年向第三次全国教育会议提交的一份议案中，明确扼要地总结了他对普通学校音乐教育目标的认识，即“根据美育原则，利用音乐之感化力量，以美化学校生活，陶冶学生德性（特别注重爱国心之发扬），并规定以此为音乐功课之第一目标，而以学习音乐技能为第二目标，以利用歌唱激励抗战热情为第三目标。”[55]

关于普通学校音乐教育的实施

为实现学校音乐教育的以上目标，具体而有效的实施办法便成为需要优先考虑的重要环节。对此，萧友梅也有自己的明确主张，即首先要从制度上予以保证。针对当时不少学校（包括教育行政当局）忽视音乐教学，任意减少教学课时的情况，他提出要修订中小学校音乐课程标准，增加教学时间，并且订立音乐教育视察制度。然而在由外行主持教育的情况下，他的这片苦心并未得到教育行政部门的采纳。其次是加强对音乐教材的建设。萧友梅痛感我国中小学校长期以来无适用教材，只能采用外国音乐作品作为教学内容的弊端，一面积极倡议重编音乐教科书，一面身体力行编撰了多部供普通初级中学使用的乐理、唱歌、钢琴、风琴教材。他也充分认识到教师在实施音乐教育过程中的主导地位，主张利用多种渠道培养合格的音乐教师，例如设立暑期中小学音乐教员补习班，在师范院校中增设独立的音乐系科，及在专业音乐教育机构中设立师范班，以保证为普通学校音乐教育提供足够数量和质量的师资。

关于普通学校音乐教材的编撰

虽然“学堂乐歌”运动改变了学校教育中不包括音乐教学

的局面，音乐作为美育的重要组成部分，从20世纪初以后逐渐进入课堂，但作为音乐教学之根本的学校音乐教材，长时间以来一直是个比较薄弱的环节。在20年代之前出版发行的寥寥无几的音乐教科书中，由于缺少足够数量的原创音乐作品，教学所用之音乐只得“主要采用西洋和日本歌曲曲调配置的方法作成，只有少数是由我国音乐教育家自己创作的。”[56]20年代之后，随着一批留学外国学习作曲理论的新音乐家们回国从事音乐教育活动，以上情况才开始发生根本性的转变，中国作曲家创作的歌曲逐渐成为音乐教材中的主要内容。1924年，萧友梅编撰的《新学制唱歌教科书》第一至三册正式出版，其中的全部24课视唱教材和30首歌曲由他亲自作曲。同年，他撰写的《新学制乐理教科书》出版，结束了学校音乐教育只能采用翻译和编译外国教材的局面。之后，他又陆续编写出版了《新学制风琴教科书》(1924)、《新学制钢琴教科书》(1926)、《普通乐学》(1928)等教材，为我国学校音乐教育提供了急需的教学材料。《新学制唱歌教科书》与《新学制乐理教科书》等构成了同步教学的系列教材，其中的30首歌曲不仅表现了对祖国、对大自然和学校生活的热爱，并全部采用五线谱创作而成，还配上了钢琴伴奏，这在当时由国人编撰的音乐教材中属于首创。[57]在萧友梅之后，更多的中国音乐教育家，如丰子恺、黄自、应尚能、刘质平、吴梦非、柯政和等人也加入到创编音乐教材的行列之中，终于逐渐改变了中国音乐教育完全依赖外来教材，和以外国音乐作为主要教学内容的尴尬局面。[58]

在音乐师范教育方面

接受过全面、严格训练的音乐教师，是开展学校音乐教育和社会音乐教育必不可少的重要人力资源，而师范学校中的音乐

教育，则是培养音乐教师的主要途径之一。萧友梅对音乐师资的培养一直非常关心，并在这一领域留下了自己跋涉的足迹。他不仅主持过北京女子高等师范学校（后改名为北京国立女子师范大学）音乐专修科的教学和管理工作，特为该校编写了《近世西洋音乐史纲》等教材，后来到上海主持国立音专教学工作之后，仍然把培养合格优秀的音乐师资作为工作的重点。他对边远地区音乐师资匮乏的情况尤为关注，为此还特意在国立音专设立了师范科，以定向培养的方式为那些最需要音乐教师的地区培养专门人才，由此可见他力图加强音乐师范教育，以全面提高我国音乐教育水准的一片苦心。

1921年1月，赴德留学回国不到一年的萧友梅应聘担任北京女子高等师范学校音乐体操专修科主任，开始了他近二十年的音乐教育生涯。萧友梅担任科主任后，深感音乐与体操特点各异，禀赋各不相同的学生，很难在两方面的学习中都达到较高的水准。他于是向学校提出了将音乐和体操分为两科的建议并获得了批准。萧友梅任分立的音乐科主任后，不仅同杨仲子一起担负了主要课程的教学，并聘请外籍教师担任教学任务，还编写了《近世西洋音乐史纲》等讲义，为提高师范音乐教育的水平作出了自己的贡献。1924年5月，北京女子高等师范学校被改为国立北京女子师范大学，1925年10月女子师范大学音乐科又并归于刚刚成立的国立女子大学。虽然局势多变校名迭更，正常的教学秩序难以维持，萧友梅却始终担任这几校音乐科、音乐系主任，直至北洋政府教育总长于1927年下令取消北京大学音乐传习所和北京艺术专科学校音乐系。国立女子大学音乐科原也在取消之列，后因音乐界人士多方奔走竭力维持方得以幸存。[59]

1927年11月，中国第一所独立的高等音乐学府“国立音乐院”在上海宣告成立，虽然这是一所以专业音乐教育见长的高等学府，但它的创办者却时刻把培养普通学校所需要的音乐师资

放在显著的位置。在由萧友梅主持修订的《国立音乐专科学校学则》中，第一条就是“以教授音乐理论及技术，养成音乐专门人才及中小学音乐师资为宗旨”，在国立音专的科组设置中，设有本科、本科师范科、选科、附设高级中学、高中师范科、实习班等，可以看出以培养音乐师资为主要目的的师范教育占了相当大的比例。不仅如此，为了解救边远穷困地区缺乏音乐教育人才的困境，萧友梅还特地征得当时教育部的同意，由学校发函给那些地区的教育厅，每年保送两名学生享受官费待遇至国立音专师范科学习，毕业后仍回原籍工作。指挥家陈传熙先生就是1935年由广西省教育厅选送的师范科新生，当年同他一起入学的还有甘肃、陕西、山东等省教育厅选送的学生。[60]而国立音专的学生们也的确没有辜负校长的殷切希望，他们中的“历届毕业生或出洋研究，或在各地服务，向无赋闲者，即未毕业之中级以上学生在各校任教者亦不乏人”，[61]为各地音乐教育事业的发展提供了急需的新鲜血液。

在社会音乐教育方面

社会音乐教育是面向全体国民的艺术素质教育，也是以高尚的音乐艺术陶冶人民情操、振奋国民精神的重要途径，一向注重音乐之社会功能的萧友梅，当然不会放弃这样的一块阵地。从回国任教之初，他就注意利用音乐会、报刊杂志、书籍、广播等一切可能的途径，向全社会宣传优美高雅的音乐艺术，同时也提醒人们杜绝低级庸俗的音乐作品。从他苦口婆心的倡导和劝诫中，可以看出他绝不是一个躲在象牙塔中孤芳自赏的“艺术家”，而是一位对社会抱有高度责任感的正直知识分子。

萧友梅于1920年回国当年，他到北京大学谒见蔡元培校长，

在那里见到了北京大学音乐研究会主办的《音乐杂志》，不禁喜出望外，并于同年一口气为这本杂志撰写了《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》、《乐学研究法》、《说音乐会》、《中西音乐的比较研究》等多篇文章，这些明显带有音乐启蒙性质的文章，表明了萧友梅通过音乐教育提高全民音乐素质的强烈愿望。北京大学音乐研究会经萧友梅提议改组为北京大学附设音乐传习所，并组成附设管弦乐队之后，萧友梅有了施展抱负的更加广阔的舞台，他领导并指挥这支声部不全，最多时成员不过20多人的管弦乐队，四年多时间在校内外举办了40多场音乐会，演奏了海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特等欧洲作曲家和他本人的管弦乐作品，在当时寂寥无声的北京乐坛投鸣响了巨声。萧友梅将这种进行普及工作的音乐会称为“国民音乐会”，并为此倾注了相当的精力，他不仅要选择听众能够接受的曲目，向并不熟悉这种表演形式的他们解释音乐会的性质和规则，还要为寻找一个比较温暖，适合在冬天举办音乐会的演出场所而费心。令所有人感到欣慰的是，他和同事们的努力获得了初步的成果，“第一，听众一次比一次多，第二，会场秩序一回比一回好，足见听众有爱乐的真表示。”[62]

南下上海创办国立音专后，萧友梅的主要精力更多地投入到国立音专的专业音乐教育中去，但他对社会音乐教育的关注并未停止。他之所以与龙沐勋（龙榆生）于1931年发起组织音乐文艺社团“歌社”，正是因为“学校、社会歌材之缺乏，同人等益感觉创作新歌之不容或缓。”[63]他之所以欣然接受上海市教育局之邀请，至大中华电台为通俗学术讲座亲自播音，也是由于“音乐的节奏可以指挥最大群众，可以统一整个民族的举动。”[64]除此之外，他还利用自己的影响，向社会推介中国作曲家们的新作，带领国立音专的师生们举办公开的音乐会，

创作爱国歌曲并为东北义勇军募捐演出，支持音专师生成立“抗日会”等等。以上所有的举动，都说明了萧友梅对社会音乐教育，对用健康向上的音乐艺术去影响社会是非常重视的。

在专业音乐教育方面

在萧友梅的音乐教育实践中，倡导和创建中国近代最早的专业音乐教育，无疑占有首屈一指的位置。早在留学日本、德国期间，他就对音乐教育问题特别关注，并且研修了大量有关这方面的课程，显露出他以音乐教育振兴国乐、报效国家的远大志向。萧友梅深感“吾国向来没有正式的音乐教育机关”是旧乐不振的三大原因之一，[65]因此在音乐教育的众多领域中，将创办中国的专业音乐教育作为重中之重。经过在北京大学音乐传习所的实验与准备，经过多次的尝试与挫折，他终于在国民政府大学院院长蔡元培的大力支持下，于1927年11月在上海创办了具有划时代意义的中国第一所独立的高等音乐学府——国立音乐院。虽然国立音乐院录取入学的第一批新生仅有23人，但它对未来中国乐坛将产生的影响却是极为深远的。

北京时期的实验和准备

从1920年9月应聘担任北京大学音乐研究会导师，至1927年6月北洋政府教育总长刘哲下令撤销北京国立学校中所有的音乐系科，萧友梅被迫南下寻求发展，这一段时间可以说是他尝试创办专业音乐教育的实验和准备时期。到北大音乐研究会任教之后不久，萧友梅就于1922年向蔡元培提议将音乐研究会改组为北京大学附设音乐传习所，并于该年10月招生开学。虽然音

乐传习所的规模不大，经费短缺，初创时甚至没有校舍，只得暂借北大校医室授课，但萧友梅却是将它当作一个真正的音乐院来办的。

实际上“音乐传习所”一词，系从英文Conservatory of Music翻译过来的，如用现代的译法就是“音乐学院”，然而在刚刚开办时，仓促间为这组英文名词选择了一个具有中国传统色彩的译名[66]，却不料这个名词会给传习所的学生带来一些麻烦：由于在当时的学制中并没有传习所的建制，因此音乐传习所给人的印象是类似讲习会或短期训练班的较为松散的课余教育组织，而不是一个正式的教育机关。音乐传习所的学生们也因此被认为不是正式的大学生，而无法享受大学生应有的待遇。萧友梅意识到当初这一失误造成的负面影响并力图挽回，他多次向北京大学评议会提出将音乐传习所改为音乐院的议案，虽然获得了蔡元培校长的赞成，但评议会的其他成员却认为，“音乐院”与学校将要设立的“文学院”、“法学院”之类的大学院有字义上的混淆，可能有损于大学院的尊严，从而驳回了改名的议案。[67]这一次挫折使萧友梅认识到，即便在北京大学这样新文化运动的中心，音乐教育仍是大部分人心目中可有可无的东西，要使音乐教育（特别是专业音乐教育）名正言顺地得以展开，惟有创办独立的音乐学院。

虽然改名“音乐院”未获成功，萧友梅并未就此一蹶不振，他要在自己力所能及的范围内，将心目中的“Conservatory of Music”办得更好。音乐传习所以培养专门音乐人才为宗旨，“一面传授西洋音乐，包括理论与技术，一面保存中国古乐，发扬而光大之”，[68]其中设有本科、师范科和选科，本科生和甲种师范科学生需修满120学分，选科生和乙种师范科学生需修满60学分方可毕业。由于经费有限，音乐传习所聘请的专职导师仅有萧友梅（教务主任，兼授理论、音乐史）、易韦斋（诗词）、杨仲子

（钢琴）、刘天华（琵琶、二胡）、嘉祉（钢琴）等数人，另外还有一些前清时期赫德乐队中的乐手，他们既是音乐传习所的教师，也是随后成立的北京大学管弦乐队的主要成员。

1923年4月，一支由15名乐手组成的北京大学管弦乐队正式成立，对于萧友梅来说，这的确是“一件最可喜最侥幸的事，也是一件最可纪念的事，因为本乐队算是由本国人组成的全国惟一的管弦乐队。”[69]在此之前，曾志忞曾于1908年在上海创办“上海贫儿院”，其中设有一支由40名贫儿组成的管弦乐队，但这支管弦乐队在辛亥革命后随着贫儿院院址被毁而被迫停办，所以由萧友梅担任指挥的这支北京大学管弦乐队，的确是当时中国惟一的一支由本国人组成的管弦乐队。当然令萧友梅感到欣喜的不仅是建立“全国惟一的管弦乐队”，重要的是因为有了这支乐队，他能够更有效地扩大音乐艺术对整个社会的影响，同时也为音乐传习所的师生们提供宝贵的艺术实践机会。

从1925年起，萧友梅还受聘担任国立艺术专科学校音乐系主任，并教授乐理、和声、作曲和音乐史等多门课程。最多的时候，他要身兼北京大学音乐传习所、国立女子大学音乐科、国立艺术专科学校音乐系的教学及行政领导工作，同时还要编写教材、进行音乐创作、担任与音乐有关的大量社会工作。

选择上海办学的原因

1927年夏，北平各国立学校的音乐系科被北洋政府教育总长以音乐有伤风化、浪费国家钱财为由下令停办。7年来“受尽不少不快的刺激”的萧友梅决意离开北平，南下寻求新的发展空间，这一次，他选择了在中国近代史上具有特殊意义的一座城市——上海。

萧友梅提议在上海创建音乐院，最直接的原因是这里有被他视为“上海惟一的宝贝”的上海工部局乐队（Shanghai

Municipal Orchestra)。这支乐队的前身是创建于1879年的上海公共乐队，自1919年意大利人帕器（Mario Paci，1878-1946，亦译梅百器）接任指挥之后，他从欧洲聘请了包括乐队首席富华在内的一批优秀音乐家，经过帕器和同事们的共同努力，乐队的水准有了很大提高，曾经一度声名远扬，被誉为“远东第一”。

正是这支工部局乐队的精湛演出给萧友梅留下了极为深刻的印象，并且坚定了他在上海创办音乐学院的决心。因为“学音乐者必定先有一种熏陶，方可容易领略（尤其是学新音乐）”。[70]不仅如此，工部局乐队中的音乐家也为将要创建的音乐院提供了难得的优秀教师，小提琴家富华、大提琴家佘甫磋夫等多名乐队成员，后来都在国立音乐院（国立音专）担任过兼职教授，为提高国立音专的音乐教学水平作出了重要的贡献。

事实证明，国民政府大学院采纳萧友梅的建议，决定在上海创办中国第一所独立的高等音乐学府是非常明智的，这座城市独特的历史、地理、人文环境，为国立音专的生存和发展提供了无形的支持。

地处江浙之交的上海不仅是中国近代以来最大的经济、金融、贸易中心，也以其悠久的文化传统名扬四海，它在历史上就曾是“吴歌”的流行地，明、清之后的松江派古琴，浦东派琵琶，丰富多彩的山歌小调以及长期盛行不衰的江南丝竹等，使这一地区的民众养成了对传统音乐细腻、独特的鉴赏力；上海又是当时中国最为开放的“国际化”都市，大量外籍人士的生活和精神需要以及上海人对外来事物的开放心态，使西方文化在此特别容易获得扎根的土壤，由外商所经营的琴行、唱片行、乐谱商店可见于上海的繁华街巷，国人采纳、学习西方音乐艺术的第一个积极举动——学堂乐歌运动正是在上海及其周

边地区结出了最丰硕的成果，被誉为“远东第一”的上海工部局乐队更为音乐教育提供了优良的师资和宝贵的学习借鉴机会，在上海创办独立的高等音乐学府，无疑具有得天独厚的物质条件和人文环境。另一方面，国立音专（乃至后来的中央音乐学院上海分院、华东分院、上海音乐学院）的存在，也为上海这座国际化大都市增添了更浓郁的艺术氛围和更深厚的的人文底蕴：它是养育中国近现代音乐人才的摇篮，在交响乐团、唱片公司、广播电台和音乐会舞台上，到处活跃着国立音专师生的身影；它也是培植中华民族新音乐的园圃，由国立音专师生创作的不少歌曲、钢琴曲、民族器乐曲、管弦乐曲、电影配乐等不仅丰富了人们的精神生活，也由上海传播到全国乃至世界各地，成为中国近现代音乐史上的标志性创作。

上海国立音乐院（国立音专）的成立是中国近现代音乐史上意义重大的事件。它不仅结束了中国长期以来无独立高等音乐学府的历史，也将对20世纪华人音乐事业的发展产生极其深远的影响。它不仅为上海这座国际化大都市增添了艺术氛围和人文底蕴，更为全国的各类音乐机构输送了富有活力的新鲜血液，在中国近代自己培养的第一代作曲家、演奏家、歌唱家、理论家、教育家中，相当一部分都来自这所名校。他们中间的不少人后来走上了教学和行政岗位，为音乐事业的持续发展提供了源源不断的后继人才。由于其显而易见的示范作用，在它之后成立的各地专业音乐教育机构，在科组建设、课程设置、学制安排等方面多以上海国立音专为范例，由此而产生的深远影响甚至一直持续到今天。

办学基本思路

萧友梅从事专业音乐教育的基本思路，从他在北京大学音乐传习所的实践活动中已可初见端倪，那就是“一面传授西

洋音乐，包括理论与技术，一面保存中国古乐，发扬而光大之”。国立音乐院开办之后，基本上延续了他在学习和实践中长期形成的这一教育思想，并且变得更加全面而具体。虽然萧友梅是一个偏重于实干的人，对其教学思想和办学宗旨很少发表宏篇大论，但是从他的只言片语，尤其是长期的音乐教育实践活动中，我们还是可以归纳出萧友梅办学思路的一些基本出发点。

第一，认真学习西方音乐发达国家的成功经验，同时以系统、科学的现代教育制度和方法培养学生。作为留日、留德多年的第一代中国留学生，萧友梅对西方音乐文化，乃至西方音乐教育事业之发达留下了极其深刻的印象。同时，为了探究中国音乐文化至近代以来远远落后于西方的原因，他对中国音乐的历史与现状也进行了相当深入的考察，并且得出了之所以会导致落后的几个主要原因。由于萧友梅将音乐教育的缺席与中国传统音乐不振直接联系在一起，他希望借鉴西方音乐发达国家的成功经验，以系统、科学的近现代音乐教育制度和方法培养学生，也就不会令人感到意外了。

第二，注意保存中国古代音乐之精华，充分利用前人之文化遗产，创造能表现现代中国人时代精神、思想感情的新国乐。虽然萧友梅认为中国传统音乐无论从乐器制造、理论研究、传承方式和音乐形态本身等诸多方面都落后于西方，但他对中国古代音乐文化遗产却相当重视，并且将之视为中国国乐复兴的重要基础。他“经常将自己寻觅得来的稀有的民族音乐书籍、乐谱交给音专的图书馆，作为馆藏的图书”,[71]其中就包括如《纳书楹曲谱》、《九宫大成南北词宫谱》等有关中国传统音乐的谱集；他曾经建议政府文化当局延聘专家，整理浩如烟海的中国传统词章曲谱；[72]他生前在国立音专抱病为学生们所上的最后两门课，其中之一是叙述和探讨中国音乐产生、沿袭与变革的《旧

乐沿革》；[73]在谈及如何实施复兴国乐之计划时，他更是一口气提出了从“确定国乐之定义，并确定复兴之步骤”到“训练学生，使从旧乐及民乐中收集材料，作为创造新国乐之基础”。[74]从他的这些所作所为所言中，我们不难发现萧友梅对中国传统音乐文化遗产的高度关注。

第三，聘用高水平教师，保证教学质量，以培养优秀的音乐专门人才。萧友梅选择上海作为创建国立音乐院的地点，首当其冲的直接原因是这里集中了当时中国最优秀的音乐家，高水平教师的来源能够得到保证。由此可见，他对教学质量和水平的要求是相当严格的。为聘得优秀音乐家，他不惜亲自登门、三顾茅庐，求贤若渴之心情可见一斑。他毫无私心也无门户之见，虽然自己是留学德国出身，却先后聘请了分别留学美国和法国的黄自和陈洪到音专任教，并担任学校的教务主任。其中黄自在回国之初曾受聘于上海沪江大学，后应萧友梅之聘请担任国立音专教员兼教务主任，为音专理论作曲专业的建设及全校教务工作的规范和提高作出了很大贡献；黄自辞去教务主任一职后，萧友梅又找到了曾留学法国，后与马思聪合办私立广州音乐院的陈洪，聘请他接任教务主任之职[75]。经过较长时间的努力，国立音专逐渐集中了当时国内知名的一批中外音乐教授，其中包括一些一流的音乐家，曾先后在音专任教的有：查哈罗夫（钢琴）、拉查雷夫（钢琴）、富华（小提琴）、佘甫磋夫（大提琴）、苏石林（声乐）、萧友梅（理论作曲）、黄自（理论作曲）、陈洪（理论作曲）、朱英（琵琶、笛子）、吴伯超（钢琴、二胡）、周淑安（声乐）、应尚能（声乐）以及易韦斋和龙榆生（诗词）等等。以上的教师阵容，在同时及稍后的国内同类音乐专科学校（学院）中，可以称得上是首屈一指的。

第四，注意将专业音乐教育与师范音乐教育、社会音乐教育相结合，鼓励学生走向社会、服务社会。萧友梅并不是一

个象牙塔中的艺术家，从他一生的音乐实践活动中，可以看出他对普通学校音乐教育、师范音乐教育及社会音乐教育都相当关注，并且在自己的能力范围之内尽力给予帮助，对于音专师生以自己的音乐艺术走向社会、服务社会的举动，他总是给予毫无保留的支持。在国立音乐院成立之初，其中的专修科就是为培养中学音乐师资而设立的，改名为国立音乐专科学校之后，师范音乐教育所占的比例又有所扩大，在征得了教育部的同意后，国立音专还主动承担了为各省“定向培养”音乐师资的任务，为偏远地区具有音乐禀赋的贫苦青年登入高等音乐学府提供了一条途径。对于音专师生成立“抗日会”，创作爱国歌曲，举办募捐演出等正义举动，他不仅表示支持，还身先士卒、亲自参加。至于亲自到电台播音，向社会大众推荐优秀的音乐艺术作品，体察学生甘苦，为他们安排、提供半工半读的机会等，都说明萧友梅是一位对社会抱有高度责任感和同情心的音乐教育家。

课程安排与科组设置

北京大学音乐传习所设有本科、师范科和选科3科，并采用了西方高等学校通行的学分制，即本科生和甲师范科学生需修满120学分，选科生和乙种师范学生需修满60学分方可毕业。为本科生开设的专业有钢琴、提琴、管乐、独唱和理论作曲等，为选课生开设的课程有钢琴、风琴、西洋管弦乐器、中国管弦乐器、唱歌、理论等，为甲种师范提借的音乐理论课程有作曲法、普通乐学、和声、对位、赋格、乐器学、曲式分析、音乐史等。

上海国立音乐院1927年成立之初共有学生23人，教职员工18人，由于学生人数尚少，一时未能分系，而是分为预科、本科、专修科、选修科等若干科，开设的课程有钢琴、小提

琴、琵琶、二胡、国文、英文、文化史、音乐理论等。1929年改为国立音乐专科学校之后，按学制分为本科、本科师范科、选科、附设高级中学、高中师范科、实习班等；按专业又可分为理论作曲、钢琴、小提琴、声乐、国乐、大提琴（1930年增加）等若干组。考虑到建设中国"新音乐"的需要，除了国乐组中的民族器乐演奏主科外，还规定"本科生每人都要兼学一件民族乐器",[76]，还开设了"旧乐沿革"（即中国古代音乐史）、中国古典文学及诗、词、曲学课程。在教学管理制度上采取了主科、副科、共同必修科、选修科相结合,学分制与技术升级制相结合的方式，即主科和副科的学分主要由"升级考试"来决定，共同必修科和选修科的学分，则由每个学年的学期考试来决定。每个专业的主科课程有所不同，如理论作曲专业的主科课程多达14门，声乐专业的主科课程有5门。

1937年"八·一三"事件之后，上海同内地的联系中断而沦为"孤岛"，国立音专的生存环境极为严峻，但在萧友梅（当时改名为萧思鹤）和教务主任陈洪（当时改名为陈白鸿）的勉力维持下，师生上下齐心协力共度难关。同战前相比，这一时期的课程设置停开了政治和体育两门课，其余的"主课、副课、公民、语文、英文、视唱练耳、合唱、乐学、语音、和声、领略法"等课程则是基本照旧。[77]当时的专修科分为高、中部及本科，师范科分为初级师范及师范本科，"专修科对主课要求较高，而师范科加设教育学、心理学、教授法及教育行政等课程"。[78]

从以上北大音乐传习所、上海国立音乐学院（国立音专）的课程安排与科组设置中，可以看出其基本思路是：以西方专业音乐教育较发达的德、法、美等国的单科音乐大学学制为摹本，采用当时国际通行的专业音乐教育标准，以中外经典音乐

作品作为教学的主要内容；结合我国民族音乐理论、表演、创作的历史、现状及未来之需要，在科组和课程设置中加入本国音乐作为教学内容，为创造能表现“现代中国人应有之时代精神、思想与情感”的“中国国乐”奠定最初之基础；加强音乐师范教育，培养具有音乐理论、技术素养的音乐专门人才及中小学音乐师资，以缓解我国近代音乐教育人才极度匮乏的局面。

上海国立音专的一代名师

上海国立音乐院（国立音专）得以在相当艰苦的环境中不断发展壮大，培养出一大批音乐事业所急需的高水平专门人才，相当程度上要归因于其强大的教师阵容。经过萧友梅多年的苦心经营，并得益于上海得天独厚的历史、地理和人才优势，学校逐渐建设起一支当时中国首屈一指的优秀教师队伍。他们不仅是上海国立音专的宝贵财富，也在中国近代音乐史上留下了开拓、耕耘的足迹。

黄自（1904-1938），字今吾，江苏省川沙县（今属上海市）人，中国近代音乐教育家、作曲家、理论家，曾任国立音专理论作曲组教授兼教务主任。黄自从小喜好音乐，1916年至1924年在北京清华学校学习期间，他开始接触西方音乐，不仅参加校管弦乐队、合唱队的活动，还学习钢琴、和声等。1924年，黄自公费赴美留学，先后在欧柏林大学和耶鲁大学音乐学院学习心理学和音乐理论作曲，获得文学学士和音乐学士两个学位。他在耶鲁大学音乐学院的毕业作品《怀旧曲》，是由中国作曲家创作，由美国交响乐队演出并获得好评的第一部中国交响音乐作品。1929年毕业回国后，他先在上海沪江大学任教，不久之后即被萧友梅聘为国立音乐专科学校教授兼教务主任。在国立音专任教的8年间，他不仅教授理论作曲组的几乎所有课程，还担任了音乐史和音乐欣赏共同课的教学，为提高国立音专理论作曲教学水平作出了卓越

的贡献，培养出了包括贺绿汀、陈田鹤、江定仙、刘雪庵等四大弟子在内的一批优秀音乐家。黄自在音乐创作和音乐理论方面也表现出杰出的才能：他的音乐作品风格典雅、感情真挚、结构严谨，对音乐的民族化风格进行了创造性的探索；在其生命的最后两年，他辞去了教务主任一职，潜心于《西洋音乐史》、《和声学》、《中国之古乐》三部专著的写作，惜未及完成发表即与世长辞，时年仅34岁。他的英年早逝是上海国立音专，同时也是中国近代音乐事业的一大损失。当时正在汉口的音专校长萧友梅闻悉这一噩耗，立即向教育部列举黄自历年的功绩，并且依照聘书的年限继续给黄自家属支付全薪，由教务主任陈洪接替他生前所担任的全部教学工作。

陈洪（1907-2002），广东海丰人，中国近现代音乐教育家、理论家，曾任国立音专理论作曲组教授兼教务主任。从中学时期开始学习小提琴的陈洪20岁时赴法留学，入巴黎音乐院南锡分院研修小提琴和作曲。学成回国后，他于1932年与马思聪共同创办了私立广州音乐院，由马思聪任院长，陈洪任副院长，后由陈洪代理院长并创办院刊《广州音乐》。广州音乐院被迫停办后，他于1937年受萧友梅聘请到国立音专任教并接替黄自担任教务主任职务，虽然当时上海正处于日本侵略者的虎视眈眈之下，他却毅然决定暂别亲人，只身赴任，并在上海沦为“孤岛”的非常时期表现出高度的智慧和勇气，在大敌当前、粮草不济的极度困境中，更名为“陈白鸿”的陈洪实际主持了音专的对外事务和教学活动，为学校度过险恶形势作出了重要贡献。他除了担任国立音专的乐理和视唱练耳教学，为提高这两门重要基础课程的教学水平作出了重要贡献，又在黄自病逝后接替了和声、音乐史、音乐欣赏等课程的教学，还在极其困难的情况下主编并出版、发行了《音乐月刊》和《林钟》杂志。1946年，他离开上海赴南

京担任国立音乐院教授兼管弦组主任。中华人民共和国成立之后，他又先后在南京大学音乐系、南京师范学院音乐系任教并主持工作逾三十五年，为提高音乐师范的教学水平，培养优秀的音乐师资作了突出的贡献，并为此于晚年荣获“中国音乐金钟奖”终身荣誉勋章。[79]

查哈罗夫（Boris Zakharoff，？-1942），原俄罗斯圣彼得堡音乐学院钢琴教授，曾任上海国立音专教授兼钢琴组主任。鲍里斯·查哈罗夫1929年与其妻小提琴家汉森举行环游世界的音乐会旅行到达上海，因夫妻二人发生矛盾而滞留不前。萧友梅闻讯后立即登门拜访，并提出聘请查哈罗夫到音专任教。在萧友梅一而再、再而三的诚意感动下，查终于同意接受国立音专的聘请。他的到来使国立音专钢琴教学的水准获得了显著的提高，他不仅带来了中国学生闻所未闻的许多西方经典钢琴曲目，在教学过程中所坚持的高标准、严要求也使学生们获益匪浅。而中国学生的聪颖和勤奋后来也促使查哈罗夫欣然改变了最初的错误估计，他主动要求接受更多的音专学生，并且表示愿为中国的钢琴音乐教育奉献自己的余生。作为一名优秀的钢琴家，查哈罗夫多次与上海工部局乐队合作演出钢琴协奏曲，还同小提琴家富华和大提琴家佘甫磋夫组成了三重奏组；作为一名同样优秀的教师，他在国立音专带出了包括李翠贞、李献敏、丁善德、江定仙、范继森、吴乐懿等人在内的不少得意门生，为提高近代中国的钢琴教育水平作了突出贡献。即便在上海最困难的“孤岛”时期，他也没有离开这座城市，最终于1942年孤身病逝于上海。[80]

富华（Arrigo Foa，1900-1981），亦译为“法利国”，意大利小提琴家、音乐教育家，曾任上海工部局乐队首席小提琴、副指挥、指挥，上海国立音专小提琴教授。富华出生于意大利犹

太商人家庭，1918年以优秀成绩毕业于米兰音乐院，1921年受聘担任上海工部局乐队小提琴首席。上海国立音专成立后，被萧友梅聘请到国立音专任小提琴教学。富华的小提琴演奏水平相当高，教出了戴粹伦、陈又新等学生，梅百器（Mario Paci）去职后他又担任上海工部局乐队和后来的上海音乐协会爱乐乐团的副指挥和指挥。富华对上海怀有很深的感情，为中国音乐事业奉献了毕生精力。新中国成立后，他受邀担任上海音乐学院的外籍小提琴教师，然而由于当时国内特殊的政治形势，富华被冠以莫须有罪名并被驱逐出境。被迫离开上海后，富华赴香港担任中英交响乐队指挥（后改组为香港交响乐团），并继续其小提琴教学生涯，期间多次获得意大利政府和英国女皇颁发的勋衔和勋章，直至1981年逝世于香港。[81]

苏石林（Vladimir Shushlin，1895-1978），苏联男低音歌唱家，音乐教育家，曾任上海国立音专声乐教授。苏石林毕业于著名的圣彼得堡音乐院，师从苏联男低音歌唱家加别尔（Stanislav Gabel，1849-1924），由于在校期间学习成绩优异，还未毕业就被列宁格勒基洛夫歌剧舞剧院聘为独唱演员。1924年之后，他多次作为列宁格勒音乐家协会音乐演出团的成员来中国表演，并于1929-1942年被上海国立音专聘为专职声乐教授，经常在上海与工部局乐队合作主演歌剧和举行音乐会。苏石林的演唱风格优雅，技巧娴熟，擅长演唱不同风格作曲家的作品，同时他在教学中将欧洲歌剧咏叹调和艺术歌曲充实到音专的声乐教学中，为提高上海国立音专声乐教学水准作出了重要的贡献。当日本侵略军于1942年占领上海，汪伪政权接管上海国立音专后，苏石林离校创办了“苏石林音乐学校”；新中国成立后，又受邀在中央音乐学院华东分院（后改名为上海音乐学院）任教。1956年，苏石林回国执教于莫斯科音乐院直至1974年退休。

周淑安（1894-1974），福建省厦门市人，中国近现代音乐教育家，作曲家，曾任上海国立音专教授兼声乐组主任。周淑安出生于一个基督教传教士家庭，曾就读于厦门女子高等师范学校，1914年作为清华学校官费女留学生赴美攻读音乐理论、钢琴、声乐等科目，获哈佛大学艺术学士学位。1921年学成回国后在上海中西女塾、厦门大学等校任教，1927年再度赴美进修声乐，于1928年回国担任上海国立音专教授兼声乐组主任。周淑安虽然平时不苟言笑，令人感到难以接近，但作为中国最早学习、研究欧洲传统声乐艺术的教育家，她在声乐教学上却循循善诱，非常善于因材施教，特别是对歌唱时的吐音咬字要求非常严格。周淑安是中国近代第一位女性合唱指挥家，无论在中西女塾还是国立音专，她所指导的合唱都是音乐会演出时的一个亮点。周淑安也是一位颇有才华的女作曲家，创作过不少爱国歌曲、儿童歌曲和艺术歌曲，编成出版了《儿童歌曲集》（1932），《恋歌集》（1935）和《抒情合唱歌曲集》（1935）等。

朱英（1890-1955），字荇青，平湖派琵琶大师，曾任上海国立音专国乐教授兼国乐组主任。朱英自幼师从于琵琶名家李芳园，民国初年曾在北京北洋政府供职，并以其琵琶演奏技艺在北京崭露头角。1921年底至次年2月，朱英作为中国政府代表团随员赴美参加华盛顿会议（亦称太平洋会议），他在外交场合的琵琶演奏博得了中外人士的赞誉，一位美国画家还根据他演奏时的姿态创作一幅速写像。1927年11月，朱英受聘担任刚刚建立的上海国立音乐院国乐教授兼国乐组主任，在任教的17年间培养出包括丁善德、谭小麟、陈恭则、樊伯炎等学生，同时还兼任一些教务工作。朱英不仅琵琶演奏技艺高超，在传统平湖派琵琶演奏的基础上有所突破、创新，又特别注重对于乐曲意境的把握和再现

他还是一位关注社会生活的音乐家，“九·一八事变”发生后，朱英第二天就创作歌词请黄自谱曲，可算是最早的抗日歌曲之一，同时他自己也积极从事音乐创作，写作了不少民族器乐曲，这些作品反映现实生活且具有积极的批判意义，其创作观念在当时是相当超前的。

龙榆生（1902-1966），江西万载人，笔名龙七，又名龙沐勋，曾任上海国立音专国文、诗歌课兼职教授。龙榆生虽然只念过乡村小学，但却博学多才且具有深厚的家学功底，经过刻苦自学及一些古典文学专家不拘一格的推荐，他从一名普通的小学教师、中学教师最终被聘为上海暨南大学中文系教师、教授、系主任。当名士派习气深重的易韦斋以“精力就衰，不任奔走”为由辞去教职后，龙榆生接替了易在国立音专的国文、诗歌课程，与萧友梅等音专同仁发起组织“歌社”，提倡写作结合传统又与现代歌曲相契合的新型歌词，并身体力行创作了《好春光》、《蛙语》、《朦朦薄雾》、《眠歌》、《玫瑰三愿》等歌词。新中国成立后，他由当时的陈毅市长安排至上海博物馆任资料室主任，1956年起任上海音乐学院民乐系古典文学教授。他在授课时认真负责，循循善诱，对青年学生的文学爱好总是勉励有加，其编纂的讲义《詞曲概论》逝后由上海古籍出版社出版。作为一位诗词名家，他还主编过《词学系刊》，著有《忍寒詞》，编撰了《唐宋名家詞选》、《近三百年名家詞选》、《唐宋词格律》等书，深为广大文学读者所喜爱。[82]

应尚能（1902-1973），浙江宁波人，男中音歌唱家、作曲家、音乐教育家，曾任上海国立音专声乐专任教师、教授。应尚能出生于江苏省南京市，于1923年毕业于北京清华学校，同年赴美密执安大学学习化学工程、机械工程，1927年毕业后又留校主修声乐艺术及德语、意大利语，同时积极参加“大学音

乐协会”主办的合唱团活动。1930年回国后即被聘到成立不久的上海国立音专任教，培养出斯义桂、蔡绍序等学生。作为当时中国最优秀的歌唱家之一，他在安排音乐会曲目和教授学生时都注意多唱中国歌曲，为此他不仅四处张罗收集曲目，自己也动手创作了《吊吴淞》、《无衣》、《请告诉我》等不少歌曲，他还担任了国立音专全体学生必修的合唱课教学，排演了经他提议由黄自和韦瀚章创作的《抗敌歌》、《旗正飘飘》和清唱剧《长恨歌》等优秀合唱作品。另外，由于他具有坚实的理工科基础，因此当年国立音专每年的新生入学考试数学题，也都是由他出卷、阅卷、评分的。1939年后，应尚能赴重庆主持国民政府教育部音乐教育委员会实验巡回合唱团，后来历任国立音乐院（重庆）、国立戏剧专科学校、国立社会教育学院教授。1949年后，任华东师范大学音乐系主任，北京艺术师范学校教授，中央音乐学院教授。其主要著作还有：歌曲集《燕语》(1935)、《创作歌集》(1935)、《应尚能歌曲选集》（1989）、《以字行腔》（1981）等，尤其是最后一部著作曾七易其稿，可算是作者一生声乐教学经验的总结。

国立音专的毕业生

由于时局动荡、经费短缺、生源有限，再加上主办者对教学质量的要求非常严格，国立音专的正式毕业生人数并不很多。1927年至1937年10年间各专业毕业生的总数仅有54名，肄业的学生人数约150余名。[83]前者中包括李献敏、裘复生、喻宜萱、丁善德、戴粹伦、劳景贤、胡静翔、陈又新、刘雪庵、胡然、洪达琦、黄廷贵、张隽伟、李慧芳、张昊、谭小麟等，后者中包括贺绿汀、江定仙、陈田鹤、冼星海、张曙、吕骥、蒋风之、洪潘等；在1937年至1945年八年抗战期间，虽然国立音专在“孤岛”中频频搬迁，挣扎求生，正常的教学秩序难以维持，但在音专师生员工共同努力下，他们在极其艰难的条件下依然获

得了出色的教学成绩，培养出包括黄贻钧、韩中杰、李焕之、陈传熙、李蕙芳、范继森、吴乐懿、马思荪、张隽伟、章彦、窦立勋、马思琚、葛朝祉、高芝兰、钱仁康、陆仲任、邓尔敬、陆洪恩、林声翕等在内的许多优秀音乐人才。

国立音专的这些学生后来大都成为中国近现代音乐事业的栋梁之材，他们离校之后的足迹遍布全国各地，为音乐艺术在中国的进一步发展提供了至为关键的人才和思想资源。特别是在其后建立的音乐教育机构中，也处处可见他们的身影，他们将在音专学到的理论知识、表演技能、教育思想和治学作风带到了新的岗位，从而培养出更多各个方面的音乐人才。

如1938年5月1日成立的延安鲁迅艺术学院，其音乐系从先后担任系主任的吕骥和冼星海，到担任教员的向隅、唐荣枚、杜矢甲、张贞黻、郑律成、任虹、李焕之等，绝大多数都是上海国立音专的校友。[84]又如1940年夏在重庆青木关建立的"国立音乐院"，1942-1949年间担任院长的吴伯超曾经在上海国立音专任教，教师也多为音专早年的毕业生，乃至于被人误认为是国立音专内迁改名而成。[85]除此之外，在上海、南京、天津、北京，随后建立的音乐院校中很大一部分的骨干力量都是来自上海国立音专，李焕之将1927年蔡元培和萧友梅所创办的"上海国立音乐院"形容为"一只老母鸡"，的确是一个比较准确而又形象的比喻。直至新中国建立之后，经院校调整的中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院以及其他省级音乐学院，也或多或少地沿用了上海国立音专的学制，可见其影响之深远。

萧友梅的音乐教育思想

从萧友梅在专业音乐教育的办学宗旨、课程安排、科组设置、办学成果等诸多方面的实践，我们可以总结、概括出萧氏

音乐教育思想的几个比较突出的基本特点：

首先是在教学机构及教学制度等方面实行旗帜鲜明的“拿来主义”[86]。萧友梅和他的同事们借鉴西方音乐发达国家的成功经验，以西方单科高等音乐学校为摹本，创建了中国第一所独立的高等音乐学院——上海国立音乐院。在萧友梅看来，音乐教育在中国不仅荒废已久，而且根本无法适应现代社会的需求，学习西方成功经验，以系统、科学的现代教育制度和方法培养学生，应该是顺理成章的。如果我们从历史发展的总体趋势出发来看待问题，就会发现萧友梅所处的时代，正处于中国社会由以农业文明为基础的封建传统社会向以工业文明为基础的现代社会转型的关键时期，由于中国传统文化未能依靠自身的力量完成与社会转型相应的型态转化，因此如果不死守国粹自甘落后于时代，或是以阿Q式的精神胜利法欺骗自己，那么借助西方文化之力以促成这一转化就会成为当时中国社会不二的选择。仅就近代中国文化领域而言，无论是史学、文学、戏剧，还是美术、电影、音乐，哪一个艺术门类在近代的发展不借鉴西方文化所长，以弥补传统文化之缺陷？萧友梅在音乐教育方面的实践，正是历史发展大潮在这一特殊领域的一种具体体现。

其二是以发展的眼光看待中国传统音乐文化。萧友梅并不是一个“全盘西化”论者，从他本人对中国传统音乐所作的理论研究，到他在专业音乐教育学制中加入的中国音乐元素，再到他自己的教学和著述中所包含的传统音乐内容，以及他对“国乐改进”活动的积极支持等，都说明他的思想和行为与“全盘西化”相去甚远。同时，他也不主张以僵化的态度对待传统音乐，而是计划“训练学生，使他们从旧乐及民乐中收集材料，作为创造新国乐之基础”。[87]萧友梅非常明确地将中国音乐分为“仅抄袭昔人残余之腔调及乐器，与中国之国运毫无

关涉”的“旧乐”，和“表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感”的“国乐”。[88]从他对大同乐会仿造旧乐器所持的保留态度，和他对刘天华及其“国乐改进”计划的支持，可以明显看出他对后者的倾向。显然，“种类繁多，头绪纷纭”的旧乐词章、曲谱，是萧友梅“创造新国乐”的基础，而在此基础上改造创作出来的“新国乐”，无论从内容和形式上都应该同“旧乐”有着本质的区别。对于传统中国音乐，他的基本观点是“采取其精英，剔去其渣滓，并且用新形式表出之”[89]。虽然萧友梅并不是一位马克思主义者，但他的上述见解同历史唯物主义对待传统文化的观点，却有许多相似之处。文化是人们在社会历史发展过程中创造的物质和精神财富之总和，随着历史发展进程的深入，文化也必然会发生相应的新陈代谢，以适应和促进社会的变革，一成不变的文化传统从根本上来说是不存在的！因此，在整个中国社会开始向近现代形态转化的不可逆转的过程中，期望音乐文化脱离其他政治、经济、文化要素，凝固在中世纪之前的状态，完全是一种痴人说梦式的天真遐想。对于传统文化，我们既应珍视、保存、弘扬，也要学会鉴别优劣，弃其糟粕，有所发展。

其三是高度重视音乐教育的社会功能和专业音乐教育对其他音乐教育的促进作用。萧友梅的确表示中国音乐教育的目标之一是“奖励音乐天才养成专家”，[90]但他并不是只注重个人天才之培养，而忽略音乐对社会大众所起的影响作用。就在同一篇文章中，他将“鼓励集团唱歌与音乐的团体生活”，与“培养音乐师资”并列为中国音乐教育需要顾及的方面。从他率国立音专师生出版《革命与国耻》特刊，率先创作高歌抗日救亡的《从军歌》并支持为东北义勇军举行募捐演出，到他在百忙中抽出时间亲自到广播电台作“音乐的势力”的播音演讲，无

不透露出他欲以音乐艺术服务于社会的拳拳之心。无论在北大音乐传习所，上海国立音乐院，还是在上海国立音专，在由萧友梅创建、主持的这些音乐教育机构中，师范音乐教育一直占有相当高的比例，[91]这说明萧友梅清楚地意识到专业音乐教育除了培养音乐天才之外，更应对提高全体国民的音乐素质作出贡献，要做到这一点，最有效的方式便是利用专业音乐教育的优势教学力量，去培养高质量的音乐师资。国立音专的毕业生们能够在以后的教育岗位上有突出的贡献，这与他们师长的言传身教是不无关系的。

其四是注意发挥名师在音乐教育过程中的主导作用。教师是一切教育行为中最宝贵的人力和智力资源，所有聪明的教育家都会将物色优秀教师作为办学成功的基本前提之一，萧友梅在这一点上也没有例外，他网罗名师以育天下英才的努力，在他自己力所能及的范围内被发挥到了极致。萧友梅选择上海作为创建国立音乐院的地址，首先就是考虑到这里有被称为“远东第一”的上海工部局乐队，除了可以为学生们提供亲身领略经典音乐的宝贵机会，还可以就近延聘乐队中的优秀外籍音乐家到音专任教。而事实上富华、佘甫磋夫等一批工部局乐队音乐家们的加入，也的确为提高音专相应专业的教学水平作出了很大的贡献。在萧友梅的主持下，国立音专集中了当时国内最优秀的音乐专家，正是由于他们的共同努力，才使音专的学生们获得了难得的学习良机，成长为近现代中国乐坛的精英之才。

最后还应该一提的是他清正廉洁、勤俭求实、讲求原则的办学风格。由于身处乱世、军阀当道，萧友梅在回国任教之初就充分领略了创办专业音乐教育的种种艰难。因此在日后的音乐教育实践过程中，他非常注意勤俭办学，减少一切不必要的开支，将有限的教育经费直接用于聘请导师、购买乐器等教学活

动。为了将有限的空间尽量供教学之用，他可以腾出自己宽敞的办公室而蜗居于阳台上处理公务；为了节省本已不足的教育经费，他在担任国立音专校长之余还曾兼任图书馆管理员；为了购买演奏会所需要的三角钢琴，他宁可放弃国立学校校长购买和乘坐专车的待遇而每天步行到学校上班……虽然物质条件比较艰苦，但在涉及民族气节和国家尊严的问题上，他又是原则分明、毫不妥协的，1936年夏，当时日本首相近卫文麿之弟，萧友梅的留德同学指挥家近卫秀麿到音专访问并发表演讲，萧友梅为表明反对日本帝国主义侵略中国的爱国心迹，坚持让近卫秀麿用德语而不是日语发表演讲，并拒绝了他通过日本驻上海领事馆赠送给音专的三角钢琴。在办学用人方面，他更是坚持择才用人的原则，为了搞好音专的教学、管理工作，他先后聘请与自己素昧平生的黄自、陈洪任教务主任要职；为了同样的目的，他也会"六亲不认"地解聘与自己共事多年的老同事，让自己临近毕业的堂妹从音专退学。他也是一位自律极严、自谦自重的音乐教育家，虽然他在办学期间创办音乐杂志、组织管弦乐队，但却从未利用自己的声名和权势宣扬自己，除了在《乐艺》发表了他的作品28号钢琴与大提琴《秋思》之外，他在留德时期撰写的博士论文和创作的弦乐四重奏、管弦乐曲等，从未见其借校长之尊宣扬或出版，以至在其逝世50年后被译出和演奏时，当年上海国立音专的学生如丁善德等，都大为惊讶赞叹，称颂萧先生的严以律己，并为这些在中国近现代音乐史上理应占据开创性历史地位的论著与作品迟至半个多世纪后才得以为世人所知不胜惋惜。

萧友梅的音乐教育思想和办学风格，通过与他共事的同行、同事们，通过曾经在国立音专学习、毕业的学生们，对中国音乐教育，特别是专业音乐教育事业的进一步发展产生了极

为深刻的影响。虽然从创办上海国立音乐院到他去世，他在这一领域活动的时间不过短短的十多年，但就其开拓性的历史意义和所产生的深远影响而言，将他称为“我国近现代音乐文化的开拓者”（贺绿汀语）是毫不过分的。

---

[1]为体现德国大学的自由精神，学生在上课之后一刻钟走进课堂不算迟到。

[2]1902年至1909年在日留学七年，1912年至1919年在德留学七年。

[3]萧友梅《音乐家的新生活》绪论，现载于《萧友梅音乐文集》第382页。

[4]见赵梅伯《合唱指挥法》序，现载《萧友梅音乐文集》第552、553页。

[5]见萧淑娴《20年代的萧友梅》，载戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，上海音乐出版社，1993年第一版。

[6]俄罗斯盲诗人爱罗先珂语，见廖辅叔《萧友梅传》，第23页。

[7]参见本论文附录《谭抒真先生访谈录》。

[8]见刘靖之《萧友梅的音乐思想与实践》，载戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，第461页。

[9]见《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》，载《萧友梅音乐文集》，第414、415页。

[10]见《对于各地国乐团体之希望》，载《萧友梅音乐文集》，第475页。

[11]参见《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，原载北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第3号，现载《萧友梅音乐文集》，第142页。

[12]见《乐学研究法》，原载北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第4号，现载《萧友梅音乐文集》，第152-158页。

[13]同上文。

[14]见《音乐发达的梗概》，《普通乐学》第十章，商务印书馆版，现载《萧友梅音乐文集》，第243-252页。

[15]《旧乐沿革》一文，现已被收入《萧友梅音乐文集》，第468-538页。

[16] 参见《中国历代音乐沿革概略》(上)，初载于国立音专校刊《音》第13期，现载于《萧友梅音乐文集》，第307-321页。

[17] 同上文。

[18] 见《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》，原载音乐艺文社《音乐杂志》第3期，现载《萧友梅音乐文集》，第414-416页。

[19] 见《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》，现载于《萧友梅音乐文集》，第54页。

[20] 见《为什么音乐在中国不为一般人所重视？》，原载音乐艺文社《音乐杂志》第4期，现载《萧友梅音乐文集》，第435-438页。

[21] 见《为什么音乐在中国不为一般人所重视》，载《萧友梅音乐文集》，第435-438页。

[22] 见《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》。

[23] 同上文。

[24] 见《中西音乐的比较研究》，原载《音乐杂志》第一卷，现载《萧友梅音乐文集》，第165-175页。

[25] 见《中西音乐的比较研究》，载《萧友梅音乐文集》，第165-175页。

[26] 见《对于大同乐会仿造旧乐器的我见》，原载于1931年1月出版的《乐艺》季刊第一卷第4号，现载于《萧友梅音乐文集》，第304-306页。

[27] 见《古今中西音阶概说》，原载《乐艺》第一卷，现载《萧友梅音乐文集》第253-276页。

[28] 见《中西音乐的比较研究》，原载于1920年10月出版《音乐杂志》第一卷第8号，现载于《萧友梅音乐文集》，第165-175页。

[29] 见《关于国民音乐会的讲话》。

[30] 同上文。

[31] 见《我对于X书店乐艺出品的批评》。

[32] 见《关于我国新音乐运动》，原载《音乐月刊》第一卷，现载《萧友梅音乐文集》，第465-467页。

[33] 同上文。

[34] 详见本章第三节——萧友梅在音乐创作方面所取得的主要成就。

[35] 见《介绍赵元任先生的〈新诗歌集〉》，原载《乐艺》第一卷，现载《萧友梅音乐文集》，第284、285页。

[36] 见萧友梅、龙沐勋《歌社成立宣言》，初载于1931年4月《音》第13期，现载于《萧友梅音乐文集》，第318-321页。

[37] 见《十多年来音乐界之成绩》，原载《音乐月刊》第一卷第2号，现载《萧友梅音乐文集》，第458-464页。

[38] 参见本论文附录——谭抒真先生访谈录。

[39] 彼得·斯·汉森《二十世纪音乐概论》，人民音乐出版社，1986年第一版。

[40] 注：钢琴曲及管弦乐曲总谱、分谱现藏于上海音乐学院图书馆，铜管乐曲谱现存于南京市中山陵管理处所藏《哀思录》第三编卷二。

[41] 注：此曲的管弦乐版本尚未在中国演奏过，为了尽量真实地再现作品的音响效果，笔者运用现代化的声音合成技术，用电脑音乐工作站严格根据管弦乐总谱及分谱制作完成了《哀悼进行曲》，具体音响请参阅本文多媒体附录《参考音响资料目录》。

[42] 注：现存萧友梅自行编号的作品，还有作于1923年8月的《新霓裳羽衣舞》(Op. 39)和1924年的《别校辞》(Op. 40)，两者比较《秋思》(Op. 28)的编号各早11、12，故可推断后者因是其留学德国时期的作品。

[43] 见《对于国歌用《卿云歌》词的意见》，与歌谱同载于1920年5月北京大学研究会《音乐杂志》第一卷第3号。

[44] 注：按萧友梅《普通乐学》中对于调式调性的定义，大调音阶具有刚强的性质，因而被叫做硬调，小调音节有柔弱的性质，所以又叫做软调；按照作者推比，"姑洗"等于E音，因此"姑洗硬调"即为E大调。

[45] 注：据北京大学音乐研究会《音乐杂志》第八卷第5、6号合刊所载《国务总理呈请颁布国歌文》："迭经共同讨论"，决定用"《尚书大传》所载虞舜《卿云歌》为歌词"，并"议决采用本会会员萧友梅所制新谱，定于民国10年7月1日通行"。

[46] 在《卿云歌》颁行为国歌前后，所见关于国歌问题的主要文章有：

吴敬恒的《论国歌》(上海《中华新报》，1916年12月15日)、诩圜《论国歌》(《东方杂志》卷十四第2号，1917年2月)、陈仲子《国歌与国民性》(北大《音乐杂志》第一卷第1号，1920年3月)、朱希祖《论〈卿云歌〉不宜为国歌》(《学生杂志》第二卷第1号，1920年4月30日)、吴研因《国歌谈》(《音乐界》第10期，1923年10月)、罗伯夔《论教育部公布之〈卿云歌〉》(《音乐季刊》第4期，1924年9月)、王光祈《论〈卿云歌〉》(《中华教育界》卷十六第12期，1927年12月)等。

[47]注：该曲于1923年8月出版石印钢琴谱，其封面由杨仲子手绘，署"新制乐队曲"；1930年7月作为"国立音乐专科学校丛书"之一，再次出版《新霓裳羽衣舞》钢琴谱，说明作者清楚地认识到该曲非常规的管弦乐配器不能代表自己应有的水准。

[48]注：这种粗线条的配器相当程度上是因地制宜、因陋就简的结果，1923年11月的北京大学音乐传习所管弦乐队全体队员包括指挥在内仅16人，许多乐器声部空缺，或是需要临时的演奏员顶替，传习所的国乐教师刘天华也曾在这支乐队中客串担任短号演奏。在人员极其匮乏且乐手演奏水平不一的情况下，作曲家作出一定程度的妥协是完全可以理解的。

[49]参见谭抒真《萧友梅与北大音乐传习所》，《音乐艺术》杂志1981年第1期。

[50]注：上述音乐作品中，一部分可能创作于1927年之前，但由于作者未注明写作时间，且发表于上海国立音专时期，故仍列入这一时段的创作。

[51]见《乐艺》季刊第一卷第1号发刊词。

[52]见《萧友梅先生五年祭》，现载《萧友梅纪念文集》，第33页。

[53]见《音乐的势力》，初载于《音乐教育》杂志第二卷第3期，现载于《萧友梅音乐文集》，第343-346页。

[54]见《为什么音乐在中国不为一般人所重视？》。

[55]见1939年国民政府教育部编《第三次全国教育会议报告》，第159页。

[56]伍雍谊主编《中国近现代学校音乐教育》，第277页。

[57]注：在萧友梅之前，曾志忞编著之《教育唱歌集》、沈心工编著之《学校唱歌集》主要收录用于学校音乐教育的填词乐歌作品(1904)，曾志忞的《乐典教科书》是根据日文译本翻译成中文的美国学校音乐理论教科书(1904)，徐传霖、孙掞的《中学乐典教科书》是根据日文翻译的师范、中学、高等女校乐理教科书(1907)，张秀山编著的《最新中等音乐教科书》包括歌曲、练声曲、视唱练习，但其中的歌曲都采用外国作品(1918)……。

[58]注：其中较有代表性的教材有：刘质平编著的《中等音乐理论教科书》(1926)，陈仲子编著的《音乐教授法》(1926)，丰子恺、裘梦痕合编的《开明音乐教本·乐理编》(1935)，黄自主编的《复兴初级中学音乐教科书》(1935)等。

[59]见伍雍谊主编《中国近现代学校音乐教育》，第208页。

[60]详见本论文附录《陈传熙先生访谈录》。

[61]参见《十多年来音乐界之成绩》，原载《音乐月刊》第一卷第2号，现载《萧友梅音乐文集》，第458页。

[62]参见《关于国民音乐会的谈话》，原载于1923年3月23日北京《晨报副镌》，现载于《萧友梅音乐文集》，第231页。

[63]见《歌社成立宣言》，初载于国立音专校刊《音》第13期，现载于《萧友梅音乐文集》，第320页。

[64]见《音乐的势力》，1933年11月播音演讲原稿，现载于《萧友梅音乐文集》，第344页。

[65]见《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》，原载于1933年7月《音乐杂志》第3期，现载于《萧友梅音乐文集》，第416页。

[66]注：从某种程度上也是为了迁就当时对音乐教育不甚了了乃至带有偏见的保守人士。

[67]参见《音乐传习所对于本校的希望》，原载于1923年《北京大学25周年纪念刊》，现载于《萧友梅音乐文集》，第235页。

[68]见《北大音乐传习所简章》，载于1922年8月19日《北京大学日刊》1069号。

[69]见《音乐传习所对于本校的希望》，原载于1923年12月《北京大学

25周年纪念刊》，现载于《萧友梅音乐文集》，第234页。

[70] 见《听过上海市政厅大乐音乐会后的感想》，现载于《萧友梅音乐文集》第238-241页。

[71] 见本论文附录《廖辅叔先生访谈录》。

[72] 见鸿倪《萧友梅先生五年祭》，摘自《萧友梅纪念文集》第34页。

[73] 见本论文附录《萧友梅音乐年谱》。

[74] 见《复兴国乐我见》，原载于1939年6月《林钟》期刊，现载于《萧友梅音乐文集》第540-541页。

[75] 见本论文附录《陈洪先生访谈录》。

[76] 见贺绿汀《萧友梅博士逝世40周年记念会上的讲话》，现载于《萧友梅纪念文集》，第43页。

[77] 参见《上海音乐学院简史》，第12页。

[78] 同上书。

[79] 详见金桥《一位心系上音的前辈老校友》，载《音乐艺术》杂志2002年第3期，及本论文附录《陈洪先生访谈录》。

[80] 参见《查哈罗夫其人》,《乐苑谈往——廖辅叔文集》，第183-188页；及《饮水思源——丁善德教授访谈录》，另可参阅查哈罗夫之得意门生吴乐懿所撰《我的音乐旅程——女钢琴家吴乐懿自传》(《中国近现代音乐家传》第三册，219-229页)。

[81] 参见本论文附录——谭抒真先生访谈录，及缪天瑞主编《音乐百科辞典》相关条目。

[82] 参见张晖 著《龙榆生先生年谱》，学林出版社，2001年5月版。

[83] 参见《上海音乐学院简史》，第7页。

[84] 参见李焕之《纪念一位可尊敬的中国音乐文化的创业者》,《萧友梅纪念文集》第148页。

[85] 参见《音乐百科辞典》国立音乐院条目，人民出版社，1998年第一版。

[86] 注："拿来主义"初见于鲁迅1934年6月7日在《中华日报·动向》以霍冲为笔名发表的《拿来主义》一文(今见《鲁迅全集》第六卷第38-41页)。该文在论及中国人对待传统的与外来的文化应持的态度时，认为"中国一向是所谓的'闭关主义'，自己不去，别人也不

许来。自从被枪炮打破了大门之后，又碰了一串钉子，到现在，成了什么都是送去主义了”，由于“我们被‘送来’的东西吓怕了……于是连清醒的青年们，也对于洋货发生了恐怖，其实，正是因为那是‘送来’的，而不是‘拿来’的缘故”。为此，鲁迅主张“我们要运用脑髓，放出眼光，自己来拿！”并认为“没有拿来的，人不能自成为新人，没有拿来的，文艺不能自成为新文艺”。笔者认为，“拿来主义”作为体现近代中国人文化自主意识的主张，与萧友梅的音乐实践十分契合，故以此加以表述概括。

[87] 见《复兴国乐我见》，现载于《萧友梅音乐文集》，第541页。

[88] 同上文。

[89] 见《关于我国新音乐运动》，同上书，第465页。

[90] 见《关于我国新音乐运动》，载《萧友梅音乐文集》，第467页。

[91] 见本文第四节——课程安排与科组设置。

第三章

萧友梅的音乐教育思想和实践对后世的影响

第一节

中国音乐教育事业的进一步发展

自1927年上海国立音乐院创建之后至1949年10月，尽管中国经历了长达20余年的战争，在不同的政治区域，都有国立的或私立的音乐教育机构纷纷建立起来。在专业音乐教育方面较重要的教育机构有：私立武昌艺术专科学校（1930年）、私立广州音乐院（1932年）、鲁迅艺术学院音乐系（1938年）、华北联大音乐系（1939年）、福建省立音乐专科学校（1940年）、重庆青木关国立音乐院（1940年）、上海私立音乐专科学校（1941年）、重庆国立音乐院分院（1943年）、西北音乐院（1943年）、国立北平艺术专科学校（1946年复校）、台湾省立师范学院音乐专修科（1946年）和香港中华音乐院（1947年）等。在这些专业音乐教育机构中任教的教师，来自上海国立音乐院（国立音专）的占了相当比例。

1930年7月，在“武昌美术学校”基础上，私立武昌艺术专科学校正式成立，初设艺术教育系本科、预科和附属高中艺术师范科，1939年后设三年制艺术教育科和五年制附中高级艺术职业部艺术教育科，1949年6月改建为中原大学文艺学院。该校是当时华中地区培养音乐人才惟一的高等学府，开设包括声乐、钢琴、普通乐理、和声学、作曲法、对位法、小提琴、国乐、音乐史等课程，贺绿汀、缪天瑞、陈啸空、陈田鹤、李自新等著名音乐家曾在该校任教。[1]

1932年3月，在原广东戏剧研究所附设音乐学校和管弦乐队的基础上，既是同乡，又为巴黎音乐院南锡分院校友的马思聪和陈洪，共同创办了私立广州音乐院，由马思聪首任院长，陈洪任副院长。1933年，马思聪赴南京中央大学音乐系任教，由陈洪代理院长，直至1936年因国民政府勒令该院缴纳20万元高额保证金后才得备案招生，在不得已的情形下被迫停办。在开办的数年间，该院设置了专科、选科、师范科、研究科等科组，开设了钢琴、小提琴、乐理、视唱、唱歌、音乐史、音乐欣赏、作曲学、和声学、室内乐等课程，还创办了院刊《广州音乐》，刊登了大量有关音乐教育研究的论著和译著。该院于1936年停办后，其创办人之一陈洪受萧友梅聘请，至上海国立音专任教授兼教务主任。[2]

1938年4月，鲁迅艺术学院在延安正式成立，1939年改名为鲁迅艺术文学院，吴玉章、周扬先后担任院长。学院最初设有美术、戏剧、音乐三个系，音乐系首任系主任为吕骥，后由冼星海接任。音乐系的教育指导方针是：1. 研究进步的音乐理论、技术；2. 培养抗战音乐干部；3. 研究中国音乐遗产，接收并发扬之；4. 推动抗战音乐发展；5. 组织领导边区一般的音乐工作。音乐系开设的专业课有视唱、练耳、器乐、练声、合唱、普通乐学，作曲法、自由作曲、作词，朗诵、指挥、音乐概论等12

门，另外还设有民间音乐研究、近代歌曲研究、音乐家研究等选修课，并先后成立了民歌研究会、音乐工作团、音乐研究室、合唱团、乐队以及业余星期音乐学校等。从先后担任系主任的吕骥和冼星海，到向隅、唐荣枚、瞿维、马可、寄明、杜矢甲、张贞黻、郑律成、任虹、李焕之等教员，很大一部分是上海国立音专的校友。[3]除了专业课、文化课、哲学、政治经济学、文艺理论以及中国革命、中国新文艺运动、时事、军事等共同必修课外，鲁迅艺术学院在收集和研究民族民间音乐、组织师生进行音乐创作、深入群众开展艺术实践活动等方面做了有益的尝试并获得了较丰硕的成果。他们不仅创作出《生产大合唱》、《黄河大合唱》、《兄妹开荒》、《白毛女》、《八路军大合唱》、《七月里在边区》等大量为群众喜闻乐见的声乐作品，还培养出安波、郑律成、李凌、梁寒光、李鹰航、李焕之、马可、卢肃、时乐濛、刘炽、王昆、李群、黄准、张鲁等250余名毕业生。1945年抗战胜利后，鲁艺随大部队迁往东北，并前后改建为东北大学鲁迅文艺学院音乐系、鲁迅文艺工作团、鲁艺音乐工作团、东北鲁迅文艺学院音乐部等机构。1949年9月，吕骥、李焕之、李元庆等率少量干部、师生参与创建中央音乐学院，东北鲁迅艺术学院音乐系主体则于1953年改建为东北音乐专科学校，1958年改建为沈阳音乐学院。[4]

1940年4月，福建省立音乐专科学校在福建省战时省会永安县上吉山成立，首任校长为曾经留日学习音乐的蔡继琨，1942年奉命改为国立学校后，卢前、萧而化、梁龙光、唐学咏先后任校长，李树化、缪天瑞、萧而化、刘质平先后任教务主任。该校学制分为本科、师范专修科以及选科，本科专业分为理论作曲、键盘乐器、弦乐器、管乐器、声乐、国乐等6组。学校创办之初，蔡继琨校长曾亲赴上海采购书谱乐器，并聘请了多名外籍音乐教师，中方教师的力量也相当雄厚，曾

先后在该校任教的有：理论作曲方面的缪天瑞、萧而化、刘天浪、陆华柏、林超夏、宋居田；钢琴方面的李嘉禄、王政声；声乐方面的薛奇逢、朱永镇；小提琴方面的徐志德；民乐方面的顾西林、王沛纶；视唱练耳方面的黄飞立、章彦、程静子等。在50年代的院系调整中，该校并入中央音乐学院华东分院，即后来的上海音乐学院。[5]

1940年11月，经顾毓琇、戴粹伦、应尚能、胡彦久等筹备委员会的努力，国立音乐院在重庆青木关建立，原国立艺专音乐系师生及器材归并该院，中央广播事业管理处管弦乐团也改为国立音乐院实验管弦乐团。初聘谢寿康为院长(未到任，由顾毓琇代理)，1941年3月改聘杨仲子代理，1942年1月正式聘杨为院长，1943年4月吴伯超代理院务，8月正式任院长，应尚能、李抱忱、陈田鹤先后任教务主任。该院学制为五年，设有声乐、钢琴、民乐、管弦乐、理论作曲五个组及附设实验管弦乐队，由黄友葵、易开基、储师竹、章彦和江定仙分别担任主任。[6]在重庆青木关国立音乐院的教职员工中，首任教务主任应尚能教授、理论作曲组主任江定仙教授、专职副教授陈振铎、专任讲师刘雪庵、陈田鹤、蔡绍序、杨体烈、易开基等人都毕业或肄业于上海国立音专。[7]抗战胜利后，国立音乐院几度迁移，1946年9月国立音乐院本院迁至南京西康路古林寺上课，幼年班则暂时迁至常州，1949年中华人民共和国成立之后全部并入新建立的中央音乐学院。

1941年9月，原上海国立音专钢琴教师丁善德与同学劳景贤、陈又新等人，在“上海音乐馆”的基础上改建了“私立上海音乐专科学校”，由丁善德任校长。该校学制仿照上海国立音专，设有选科、特别选科、本科及师范科，本科生的学习年限为5年，师范科学生的学习年限为2-3年。在该校任教的教师多数是原上海国立音专毕业的学生，如丁善德、劳景贤、陈又新、杨嘉仁、张昊、陈传熙、葛朝祉、钱仁康、邓尔敬等，外籍教师查哈罗夫、富

华、苏石林等人也在此兼课，并培养出了如周广仁、朱工一、周文中等优秀音乐人才。抗战胜利后，私立上海音专的大部分教师受聘转入由重庆复员回上海的“国立上海音专”，在校学生也大都经过考试进入该校继续学习。[8]

1943年1月，由上海国立音专校友华文宪筹建的中央训练团音乐干部训练班拨属国立音乐院，在重庆浮图关（后改名为复兴关）设立“国立音乐院分院”，1944年1月迁往前国立艺专旧址四川璧山县松林岗继续办学。国立音乐院分院由戴粹伦担任院长，满谦子任教务主任，只设五年制本科和三年制师范科，分声乐、钢琴、理论作曲、小提琴等专业，并开设了视唱练耳、合唱、音乐欣赏、乐理、和声、对位等音乐课程，以及英文、意大利文、德文、法文、文学诗词等文化课。分院的教师除少量南京金陵女子大学的毕业生外，几乎都来自上海国立音专，如声乐教师应尚能、斯义桂、劳景贤、洪达琦、谢绍曾、蔡绍序、刘振汉、杨树声、田鸣恩、伍伯就等，钢琴教师李蕙芳、范继森、洪达玲、杨体烈等，理论作曲教师邱望湘，邓尔敬、姜希等，小提琴教师戴粹伦、胡静翔等。虽然在抗战时期物质条件极为艰苦，但由于师生员工共同的努力，还是培养出了如王品素、姜蝶、潘英锋、周碧珍、汤雪耕、叶素、孙栗、胡雪谷等有造诣的音乐家。1945年春，国立音乐院分院改名为“国立上海音乐专科学校”，次年全体师生复员至上海，原在上海由李惟宁任院长的伪“国立音乐院”（1942年后汪伪政府利用原上海国立音专校舍、设备及部分人员改组而成）和“上海私立音乐专科学校”都并归该校，定名为“国立上海音乐专科学校”，并在市中心“上海国立音专”原建江湾校舍恢复办学。中华人民共和国成立后，该校经50年代的院系调整，于1956年定名为“上海音乐学院”。[9]

1943年8月，曾担任上海国立音专声乐组主任的赵梅伯在古城西安创办了一所私立高等音乐院校——西北音乐院。该院的经

费除了校董会筹募的一部分外，多数来自于国民党“第一战区”长官胡宗南的资助，校舍则借用原省立一中校舍。[10]学院设有本科及师范科，本科又分为理论作曲、键盘、弦乐、声乐、国乐等5组，以培养音乐师资和专门音乐人才。在师资力量方面，除了院长赵梅伯和意大利籍教师系国外学校毕业之外，其余多为（上海）国立音专和前北平师范大学毕业生。该院于1946年停办后，部分师生并入国立北平艺术专科学校。

1946年秋，国立北平艺术专科学校在北平复校，私立西北音乐院部分师生并归该校，赵梅伯、朱世民先后任音乐系主任，其他主要任课教师还有江文也、朱工一、沈湘、瞿希贤、刘育和、张树楠、管平湖、托洛夫等。音乐系的专业设置分为理论作曲、管弦乐、键盘、声乐等若干组。1949年10月该校并入中央音乐学院。[11]

1946年10月，台湾省立师范学院音乐专修科在台北建立，1948年改称为音乐系，其教学目标为研究高深音乐学术和培养中等学校音乐师资，萧而化、戴粹伦先后担任音乐系主任。

1946年11月，为了培养新音乐工作骨干，“新音乐社”先在上海创办了私立中华音乐院，由李凌、马思聪、张文纲等人负责，设置了作曲、钢琴、提琴、声乐四个专业组。1947年4月，“新音乐社”又在香港建立了性质和名称相同的香港中华音乐院，由马思聪担任院长，李凌、赵沨任副院长。学院设作曲、器乐、声乐三个系，学制为四年。曾经在此任教的有严良堃、谢功成、黄伯春、陈良、黎国荃、陈培勋等。1949年秋，上述音乐教育机构的部分师生并入新成立的国立音乐院，即后来的中央音乐学院。[12]

除了专门教育机构的建立之外，在音乐作品的创作、音乐理论研究的深入、专用音乐教材的编撰、音乐杂志的出版发行等方面也皆有所进展，对1927年之后的中国近代专业音乐教育构成了

较为有力的支持。

1927年8月，由刘天华、张友鹤、吴伯超等35人发起，在北京成立了“以改进国乐并谋其普及为宗旨”的民族音乐社团——“国乐改进社”，由刘天华担任总务部主任，聘请了蔡元培、杨仲子、吴梦非、刘半农、萧友梅、赵元任、田边尚雄等13人为名誉会员。该社提出“一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调合与合作之中，打出一条新路来”，并提出了“把音乐普及到一般群众中去”的理想。为了弥补艺专音乐系及北大音乐传习所停办造成的损失，刘天华向“国乐改进社”执行委员会提出了举办夏令音乐学校的意见，并主持编辑出版《音乐杂志》月刊（后因经济拮据改为不定期发行），除了刊登改进国乐的论说文章之外，该刊还发表了大量民族器乐、声乐新作，传统音乐的曲谱与史料，同时也以相当篇幅介绍西洋音乐。1932年刘天华去世之后，“国乐改进社”无形解体，《音乐杂志》也宣告停刊。

1928年6月，赵元任《新诗歌集》出版，其中收有《卖布谣》、《叫我如何不想他》、《海韵》等14首歌曲，不仅在当时人们的社会生活中产生了较大影响，也被广泛运用作为专业音乐教育的教材。萧友梅将这一本歌曲集称为“替我国音乐界开一个新纪元，更值得我们的尊敬”，还希望赵元任能创作更多的歌曲供中国学生学习声乐演唱之用，“因为声乐一科是万万不能专唱外国作品的，就表情方面看来，中国人当然最适宜使用国语唱本国的歌词。”[13]赵元任的这些歌曲作品在探索曲调与中国歌词的声调相吻合，和声语言的民族风格，以及钢琴伴奏用于刻画意境描绘景物等方面都获得了显著的成就，其中的混声四部合唱《海韵》，更运用了较复杂的独唱、合唱及钢琴伴奏语言刻画人物的内心世界及其所处环境，而在当时的中国专业音乐创作中独树一帜。

1929年11月，由萧友梅、周淑安、黄自、朱英、吴伯超

等人发起成立了由国立音专同仁组成的音乐文艺社团“乐艺社”，旨在“培植高尚优美之音乐，凡旧乐的整理，新乐的创作与音乐的文学皆属焉。”1930年4月，由“乐艺社”发行，青主主编，商务印书馆印刷的音乐季刊《乐艺》；创刊按照当时的标准，这本杂志不仅内容充实，每一期包含铜版插图4页，乐谱30页，文字80页，而且印制也相当讲究，其封面皆为三色版的音乐家画像。其中的乐谱部分先后刊登了萧友梅的《秋思》、黄自与赵元任的钢琴创意曲、青主的歌曲《我住长江头》、《红满枝》，吴伯超的钢琴伴奏二胡曲《秋感》、朱英的新题材民乐合奏《海上之夜》、华丽丝的合唱曲《金缕衣》等令人耳目一新的音乐作品；文字部分则发表了萧友梅和朱英有关旧乐整理方面的理论文章，黄自关于音乐欣赏和西乐音乐进化史的论文，青主和易韦斋关于歌曲创作问题的争鸣文章，青主、萧友梅关于西方音乐和中国音乐教育方面的论述等……《乐艺》的出版在音乐界引起了较大的反响，赵元任曾撰写一篇长文，对在该刊上发表的音乐作品予以客观而又详尽的评述，当时在音专就读的陈田鹤、吕展青（吕骥）、丁善德等也都曾在该刊上发表他们的音乐作品、论文、译文。可惜的是，由于时局动荡、杂志1元8角的过高定价又限制了销路，1931年“九·一八”事变之后，商务印书馆以亏损甚巨为理由，拒绝继续承担出版《乐艺》，随着杂志的停刊，“乐艺社”也随之趋于解体。[14]

1932年8月，萧友梅专著《和声学》由商业印字房排印出版，全书分为上编“和声内的音”、中编“和声外的音”、下编“和声应用法”三部分。此书是由我国音乐专家为专业音乐教育自主撰写的最早的一部和声学专著。萧友梅十分重视和声学课程的教学及其教材建设，自其回国任教之初即编写了《和声学纲要》（1920-1921年），并在北京大学音乐研究会主办的《音乐杂志》上分期登载以供教学之需。萧友梅在编写和声学教材时遇到

了许多困难，如一切音乐专门名词都需要找到恰当的中文译名，书中所用的谱例也需要重新缮写等。经过他在国立北京女子高等师范学校音乐专科、北京大学音乐传习所、国立女子大学、国立艺术专科学校、上海国立音乐院等多处的教学实践，于1930年夏修订完稿并准备以《和声学》之名正式出版。不料就在此书即将付印之时，纸版和清样却在“一·二八”事变后被毁于日本侵略军炮火下。萧友梅在痛恨“日寇摧残文化”之余，用3个月的时间将满纸污痕、不辨字迹的手稿重写一遍，终于1932年8月由商业印字房排印出版。

高中及高中師範或自修均適用



蕭友梅編
易韋齋署

國立音樂專科學校叢書

萧友梅《和声学》封面

1933年初,《乐艺》杂志停刊大约一年之后,上海国立音专师生重整旗鼓,发起组织了较"乐艺社"内涵更广的"音乐艺文社"。这一组织的参与者多为国立音专的师生,因而常被误认为是音专的一个附属机关,然而从该社的人员构成和活动情况来看,这是一个独立于音专之外的音乐学术团体。"音乐艺文社"邀请了大名鼎鼎的蔡元培、叶恭绰担任社长和副社长,发起人和主要撰稿人之一的易韦斋此时也不再是音专员工[15],在该社编辑出版的《音乐杂志》编辑者一栏上,从第二期之后便只有"音乐艺文社"的落款,由此可见其独立地位。在"音乐艺文社"编辑出版的《音乐杂志》季刊上,先后发表了黄自的《勃拉姆斯》,萧友梅的《欧美音乐专门教育机关概略》,贺绿汀的《音阶研究》等有分量的文章,诗词名家龙榆生也曾发表了关于新体歌词创作方向的纲领性文件——《从旧体歌词之声韵组织推测新体乐歌应取之途径》,杂志还另外开辟了音乐常识问答专栏,走出了向社会普及音乐工作的第一步。除了编辑杂志之外,"音乐艺文社"的另外一项主要工作是组织演出,尤其是1933年3月,在远赴杭州举行的"鼓舞敌忾后援音乐会"上,黄自的合唱曲《抗敌歌》、《旗正飘飘》,应尚能的独唱曲《吊吴淞》等抗日救亡题材的音乐作品使在场的听众无不深受感染。然而,由于经费没有落实,原本负责刊行《音乐杂志》的良友图书印制公司在杂志出满一年之后声明不再继续刊行,《音乐杂志》出版四期之后便宣告停刊,"音乐艺文社"也就此偃旗息鼓。

1930年之后,在以经典性的音乐名作、技法体系其理论成果作为主要教学材料的同时,上海国立音专亦相当重视教材建设。为此,该校编写出版了一套以"国立音乐专科学校丛书"为总题目的书籍、乐谱。至1940年,已问世的著作有萧友梅的《普通乐学》、《新霓裳羽衣舞》(钢琴谱)、《杨花》(艺术歌曲)、《和声学》;黄自的《春思曲》集、《爱国合唱曲集》;周淑安的《英文复音合

唱歌选》、《模范歌选》、《恋歌集》、《抒情歌集》；青主的《音境》(歌集)、《乐话》(文集)、《诗琴响了》(诗集)；应尚能的《乐学纲要》、《燕语》(歌集)、《创作歌集》；佘甫磋夫的《大提琴教科书》、《波巴大提琴曲选》、《大提琴模范曲选》、《歌剧夜司嘉的插曲》、《音乐会的波兰舞、匈牙利杂志》、《琵琶之声》、《小品》；齐尔品的《五声音阶的钢琴教科书》；欧萨可夫的《钢琴曲集》；龙沐勋(龙榆生)的《中国韵文史》；陈洪的《曲式与乐曲》等。[16]这些书籍和乐谱的出版，改变了中国近代音乐教育在创办初期只能依赖外来教材从事教学活动的局面，其中的部分书谱不仅作为音专的教材得到应用，也产生了较广泛的社会影响，有些甚至一直沿用至今。

在专业音乐教育领域之外，音乐师范教育、普通学校音乐教育、社会音乐教育也有所进展。非正规的短期音乐师资培训班和师范院校中的音乐系科建设也呈快速发展的态势，师范教育在1927年之后取得独立地位并走向规范化，在各类师范学校的课程设置中音乐课均占有一定比例；普通学校音乐教育的课程标准被制定出来，国民政府教育部1932年颁布的学校《课程标准》中就包括了各级学校的音乐课程标准，规定了音乐课的目标、作业类别、各学年作业要项、教学要点等内容[17]；音乐教材的编订工作也被提上了议事日程，1933年6月教育部成立的“中小学音乐教材编订委员会”聘请了沈心工、萧友梅、周淑安、唐学咏、赵元任、黄今吾(黄自)、廖青主、顾树森等13人为委员，主要负责编订中小学音乐教科书。30年代之后问世的中小学音乐教材中较有代表性的有：丰子恺、裘梦痕合编的《开明音乐教本·乐理编》(1935)、黄自、张玉珍、应尚能、韦瀚章编著的《复兴初级中学教科书“音乐”》(1935)、音乐教育协进会发行，钱仁康担任实际编辑工作的《中学音乐教材》(1946)、缪天瑞著《小学音乐教材及教学法》(1947)等。[18]

第二节

萧友梅的音乐教育思想对后世的影响

从1927年之后中国音乐教育事业进一步发展的概略状况，我们可以看到萧友梅的音乐教育思想对与他同时代以及晚辈音乐家所产生的影响。萧友梅的音乐教育思想在本文第二章的结尾部分已有所述及，虽然他在这一领域的实际活动时间并不很长，但通过他本人的身体力行，通过与他共事的同行们的共同努力，通过曾经在国立音专学习过学生们的继承发扬，他的那些带有鲜明时代色彩的音乐教育思想在他还在世时、去世后乃至今天，对中国近现代音乐教育事业的进一步发展产生了难以估量的广泛而深刻的影响。

在教学机构、教学制度及教学内容等方面实行旗帜鲜明的“拿来主义”。

这实际上并不是萧友梅个人的创造发明，通过洋务运动之后翻译外来学说、创建新式学堂、派遣留洋学生等一系列教育改革活动，20世纪初期的中国新型知识分子已经越来越认识到，以封建专制主义为其思想基础的传统教育模式，已经完全无法适应近现代社会对新型人才的需求，“除旧布新，改革学制”势在必行。而在创建中国近代化文化教育体系之初，借鉴西方发达国家的成功经验，以“兼容并包”的态度对西方文化采取旗帜鲜明的“拿来主义”，便是当时国人建立近代化教育体系的基本出发点。

蔡元培、萧友梅所创建的上海国立音乐院就是这样一所以西

方单科高等音乐学校为摹本而创建的独立高等音乐学院，它的出现不仅结束了中国专业音乐教育空缺的尴尬局面，也为其后出现的类似音乐教育机构树立了一个典范。在教学机构、教学制度、教学内容等方面实行旗帜鲜明的"拿来主义"时，萧友梅和他的同事们不仅态度十分坚决，眼光也是比较宽阔的。从其1934年发表的《欧美音乐专门教育机关概略》一文中，可知萧友梅不仅对自己曾经留学的德国专业音乐教育了如指掌，同时对意大利、法国、奥地利、捷克、匈牙利、瑞士、比利时、英国、美国等欧美多个国家的同类教育机构也相当熟悉。而在他国立音专任期内先后受聘担任教务主任的黄自和陈洪两位先生，则曾分别留学于美国和法国，他们不仅是萧友梅办学的得力助手，也将自己在留学所在国家学习的音乐教育之精华带回了中国，带到了上海国立音专的教学活动之中。

上海国立音乐院在1929年改为国立音乐专科学校之后，按学制分为本科、本科师范科、选科、附设高级中学、高中师范科和实习班等，按专业又可分为理论作曲、钢琴、小提琴、声乐、国乐、大提琴（1930年增加）等若干组（相当于系），开设的音乐共同课和文化课有视唱练耳、合唱、乐理、语音、和声、领略法（音乐欣赏）、语文、英文等，在教学管理上采取主科、副科、共同必修科、选修科相结合，学分制与技术升级制相结合的方式，以及鼓励学生努力学习的奖学金制度。可以看出该校的科组设置、课程设计和学制安排基本上沿用了欧美专业音乐教育的模式，而这种大体上为西方式的学科设置方式和教学管理制度，在日后创建的中国其他专业音乐教育机构中也基本上成为一种主流。

从本章第一节的简述中，我们可以看到无论是萧友梅在世时即已成立的私立武昌艺术专科学校（1930年）、鲁迅艺术学院音乐系（1938年）、福建省立音乐专科学校（1940年）、重庆青木关国立音乐院（1940年），还是在他去世之后才建立的

上海私立音乐专科学校（1941年）、重庆国立音乐院分院（1943年）、西北音乐院（1943年）、国立北平艺术专科学校（1946年复校）、台湾省立师范学院音乐专修科（1946年）和香港中华音乐院（1947年），都或多或少沿用了上海国立音专的做法，设置理论作曲、键盘乐器、管弦乐器、声乐、国乐等若干系科或专业，并根据师资情况开设视唱、练耳、乐理、音乐史、音乐欣赏、朗诵、音乐概论等音乐共同课和文化课。

这样的情况甚至在中华人民共和国成立之后改组、建立的中央音乐学院和上海音乐学院，也并没有发生大的改变，中央音乐学院1949年建院初期的教学建制仍然分为作曲、声乐、钢琴、管弦（其中分设“国乐组”）四个系，开设的音乐基础课也仍旧是基本乐理、视唱练耳、和声、音乐欣赏、合唱、合奏等。[19]甚至在1949年后与大陆长期分离的我国香港、台湾地区也基本如此，“事实上上海音专在萧友梅的主持下成为中国九所音乐学院的典范……台北的国立艺术学院音乐学院的学制亦是如此，大同小异。”[20]上海音乐学院（曾名中央音乐学院上海分院、华东分院）在原国立音专的基础上进一步完善了教学体系，开始形成大、中、小学一贯制的学制，并成立了音乐研究室编译组，根据教学工作的实际需要，有计划有目的地翻译出版了一批外国音乐理论和音乐历史丛书，为音乐院校的教学、科研工作提供了有价值的教材和参考资料。在中华人民共和国国家教委1987年12月正式印发的“普通高等学校社会科学本科专业目录及简介”[21]中，经过调整的专业名称有：作曲与作曲技术理论、指挥、音乐学、演唱、键盘乐器演奏、管弦乐器演奏、中国乐器演奏、音乐文学、音乐音响导演等。除了音乐文学和音乐音响导演为新增设之外，专业设置的基本框架同60年之前的上海国立音乐院并无本质性的差别。

经过将近一个世纪的实践，事实证明萧友梅和他的同事们，

当初采用国际通行的专业音乐教育标准，以创建中国的专业音乐教育体系，对于在十分薄弱的基础上迅速提高中国音乐教育水准，培养能够学以致用的专门音乐人才是行之有效的。这样的教育体系为学生们提供了较完整的音乐技能、理论知识和较全面的音乐素养，为他们将来从事音乐创作、表演、教学和理论研究打下了较坚实的基础。国立音专的学生们离校后能够在所从事的各个领域的音乐工作中取得较高的成就，这与他们曾经接受过的全面、系统、严格的训练是分不开的。当然在教学机构、教学制度及教学内容等方面实行旗帜鲜明的"拿来主义"的同时，萧友梅并没有教条地生搬硬套外国音乐教育的所有内容，而是根据中国音乐发展的实际需要来安排具体的教学内容。比如他对和声的民族化问题就十分关注，在声乐科的教学中也非常重视中国歌曲的演唱，"旧乐沿革"（中国古代音乐史）更是他去世前为国立音专学生们所讲授的最后的课程。

以发展的眼光看待中国传统音乐文化，是萧友梅音乐教育思想中的另一主要方面。

虽然他充分认识到了中国古代音乐教育存在的不少弊端和中国传统音乐文化发展迟滞的若干原因，但他并没有因此丧失对民族文化传统的信心，而是主张以发展的眼光和近代化的音乐技术理论去研究古乐、复兴国乐。从他对"旧乐"和"国乐"的明确划分中[22]，即可看出他对于继承和发扬中国传统音乐文化的基本态度。

萧友梅显然并不主张用博物馆式的保存方法原封不动地承袭古人的音乐传统，他将"仅抄袭昔人残余之腔调及乐器，与中国之国运毫无关涉"的音乐称为"旧乐"，并且以辩证的历史

眼光指出音乐的内容、形式和演出等三个因素，“亦必须随时代潮流而改良……”（同上文）在他看来，“旧乐”的主要价值不在于供今人欣赏，而在于为创造“新国乐”提供材料和基础。为此他曾经向当时的政府当局呼吁延聘专家，专注于“浩瀚不亚于国固，欲整理之非一二人之力短时间内所能为功”的旧乐整理。在这样“种类繁多，头绪纷纭”的旧乐词章、曲谱的基础上，他认为应该“**采取其精英，剔去其渣滓，并且用新形式表出之**”[23]才有可能创造出能“表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感”的“国乐”。

从这样的思路出发，萧友梅在从事专业音乐教育的过程中始终不忘在其中加入有关中国传统音乐的内容，并且积极支持“国乐改进”的工作。从早期的北京大学音乐传习所到后来的上海国立音乐院、国立音专，他先后聘请了刘天华、朱英担任国乐导师，他本人则亲自担任国立音专“旧乐沿革”（即中国古代音乐史）的授课任务并编写了课程的教材。对刘天华一生所致力的“国乐改进”事业，萧友梅更是不遗余力地予以支持，他不仅将自己购买的理论书籍赠予刘天华，助其更好地掌握音乐理论知识，还应聘担任后者发起成立的“国乐改进社”名誉社员，在刘天华不幸患病去世之后，萧友梅更称其“虚心研究，事事极力改良”的进取精神“足为吾国国乐乐师之楷模矣”。[24]自国立音乐院成立之初，萧友梅还聘请了平湖派琵琶名家朱英担任国乐教授，朱英不仅在琵琶演奏方面造诣颇深，教出过丁善德、谭小麟、陈恭则、樊伯炎等学生，还创作了民乐合奏曲《枫桥夜泊》、琵琶曲《秋宫怨》、《长恨曲》等音乐作品。[25]另外他还发表过“整理国乐需从改良乐谱着手”、“对于整理国乐的零碎商榷”等文章，对改进和发展民族音乐提出了自己的设想。

虽然刘天华、朱英以及萧友梅本人与中国音乐有关的教学、研究工作，在北大音乐传习所和上海国立音专总的教学体系

中只是很小的一个部分，但萧友梅在音乐教育上欲中西并重的意图却可见一斑。由于有关中国传统音乐以及民族民间音乐的研究工作在当时尚处于起步阶段，在这样的历史条件下，可以纳入专业音乐教育的研究成果，深度和广度上都比较有限；但他们毕竟为中国专业音乐教育与本民族传统音乐文化的结合作了开拓道路的探索工作，沿着他们的脚步，一代又一代的中国音乐家在这一领域勤奋耕耘、不断进取，并且终于获得了可喜的成果。

在上海国立音乐院之后建立的专业音乐教育机构中，大都设有“国乐”系科及相应的专业，随着对传统音乐和民族民间音乐研究的拓展和深入，中国近代普通学校音乐教育创办初期在教学方法、教学内容上几乎完全模仿西洋、东洋的局面初步得到了扭转。特别是于1938年成立于延安的鲁迅艺术学院音乐系，在毛泽东号召创造民族的、科学的、大众的新文化，为工农兵服务的新文艺的思想指导下，更加强调了学习民族民间音乐与开展群众音乐活动相结合，并逐步创造出与战争环境和革命根据地的政治、经济、文化环境相适应的专业音乐教育特殊方式。以1938年成立的民歌研究会（后更名为中国民间音乐研究会）为主体，鲁艺音乐系的师生们在对中国民族民间音乐的收集、整理、研究工作方面取得了很大的进展，并撰写、创作出一批具有一定价值的学术论文和优秀音乐作品。

以发展的眼光看待中国传统音乐文化的思想观念，在继萧友梅之后登上乐坛的年轻一代的中国音乐家身上也得到了体现，并且获得了进一步的深入和发展。他们中间的有些人曾经在国立音专求学，有些人曾经与萧友梅共事多年，有些人虽然并未与他有过直接接触，而对这一问题却有着相同或相似的认识；也有一些人表达了自己的不同看法，对前人的观点和主张提出了质疑。正是在相似或不同的思想观念的互相触动、砥砺之下，对中国传统音乐和民族民间音乐的研究和教学工作，在原先十分薄

弱的基础上逐渐展开，成为中国近代专业音乐教育中不可或缺的重要组成部分。

曾在上海国立音专学习的贺绿汀（1903-1999）就曾经表示“中国音乐，是有它的特殊性，我们应将它发扬光大，这并不是保存国粹，再搬一些老古董骗骗人，而是**将这有特殊性的东方音乐用新的方法和技巧，新的意识，发展到它最高的形式，而成为世界上极有价值的民族音乐之一**。”[26]他认为如昆曲、皮黄、梆子、大鼓、河南坠子等传统民间音乐“不够代表新中国的音乐，但是这些东西是创造新中国音乐的最宝贵的源泉”。[27]贺绿汀有关此问题的这些表述，与萧友梅“采取其（中国传统音乐）精英，剔去其渣滓，并且用新形式表出之”的说法几乎是如出一辙。1949年后，担任上海音乐学院院长的贺绿汀更加重视对民族民间音乐的研究工作，他不仅亲自倡导和教授全院师生学唱民歌，聘请民间艺人来学院任教，还主持创建了民族音乐研究室，对民族民间音乐进行有系统的采集、录音、整理和研究。经过长期的艺术实践，他对民族音乐的总体看法并没有发生大的改变，“**对自己民族文化遗产也要作客观的冷静的估计，哪些是好的，哪些是不好的；否则就会变得妄自尊大，故步自封，就会走清皇朝的老路。**”[28]

曾经在上海国立音乐院学习小提琴，后在萧友梅反复劝勉之下走上音乐创作道路的冼星海（1905-1945），在到延安之后即在鲁艺音乐系开设了民歌研究的课程，并与鲁艺音乐系的师生们一起对中国民族音乐的特点和中国新音乐的大众化和民族形式等问题进行了深入的探讨和研究，发表了《论中国音乐的民族形式》（1939）、《现阶段中国新音乐运动的几个问题》（1940）、《民歌与中国新兴音乐》（1940）等论文，并创作了《黄河大合唱》、《生产大合唱》、《九一八大合唱》等具有中国作风、中国气派的优秀音乐作品。冼星海对于民歌研究工作给予高度的重视，明确提出这种

工作的目的“不是为研究而研究，真目的还是创作，研究民歌不过是创作的参考材料与根据，必须吸收民歌的精华，创作真善美的民歌。”而在创作的过程中，除了尽量吸收民歌旋律之外，还应该使用和声、对位、合唱、对唱、轮唱等各种现代化的形式，去“打破过去中国音乐的主调主义、单调和平面的传统”，“打破传统封建的、半封建的写法及其习惯，使我们能实践新兴音乐的民歌，能在世界乐坛上占一席地位。”[29]当然，作为一位左翼音乐运动的重要参加者和中国共产党党员，冼星海已经自觉地接受了马克思辩证唯物主义的认识观，并以毛泽东《新民主主义论》作为其指导思想，提出了中国新音乐“内容应该是新民主主义的”，“形式应该是民族的”发展方向，在如何发展中国新音乐、中国新音乐的大众化和民族形式，中国民歌的特点和民歌研究及音乐创作思想和创作方向等问题上，他在继承前辈经验的基础上无疑有了进一步的提高。

曾经三入上海国立音专学习，后来担任延安鲁迅艺术学院音乐系主任并主持中国民间音乐研究会的吕骥（1907-2002），对民族音乐遗产的收集、整理和研究工作也非常重视，早在1941年就开始撰写的《中国民间音乐研究提纲》后来又经过了多次反复修改，并组织编印了《边区民歌选》、《河北民歌选》等十多本民间音乐资料，他对民族民间音乐的认识和看法，在当时的左翼音乐工作者中具有比较广泛的代表性。吕骥将研究中国民间音乐的目的明确为：“了解现在中国各民族、各地区流行的各种民间音乐的状况，进而研究其内容与形式的关系，演变过程的历史，从而获得中国民间音乐的一些规律性的知识，**以为接受中国民间音乐优秀遗产，建设现代中国新音乐的参考。**”研究中国民间音乐，为的是“分别出何者是精华，何者是糟粕，何者应该接受、发扬，何者应该批判、扬弃”。他还特别指出，在研究中国民间音乐时，“既不应该从狭隘的民族主义观点、‘本位文化’和‘源泉论’的观点强调中国民间音乐的优越性，因此认为创作不能超越中国民间音乐一步或者只有民间音乐才是创造中国新音乐的

源泉；另一方面也不应该从所谓'科学的'、'进步的'观点认定中国民间音乐只有落后性、原始性，否定其作为民族音乐遗产的优秀传统的意义与价值……"[30]可以看出，吕骥由于从青年时代就受到了共产主义思想的影响，以后又成为左翼音乐活动的主将，在如何继承和发扬传统民间音乐的问题上，他的观点既包含着对前人思想的继承，又有自己对这一问题的不同看法。特别是在用怎样的观点来看待中国民间音乐，从而"分别出何者是精华，何者是糟粕，何者应该接受、发扬，何者应该批判、扬弃"时，他提出"必须根据客观的分析，广大群众的审美习惯和欣赏习惯、思想感情的变化来决定"。[31]

曾经受聘担任国立音专教授兼教务主任的陈洪（1907-2002)，在如何看待外来文化和民族传统文化的许多问题上有着与萧友梅非常相似的看法。他们都认为正如普通生产工具不分国界一样，中国音乐可以采用国际通用的形式，如乐器、方法等，只要它的内容能够表现中国人的思想感情。他认为中国近代民族器乐、戏曲、曲艺等，都是在继承传统的基础上发展起来的。在乐器、演奏方法乃至音乐教育方法上参考西方的成功经验，应该是无可厚非的。[32]

曾经在国立音专与萧友梅共事的廖辅叔（1907-2002），则认为萧友梅与蔡元培在教育思想上是一脉相承的："萧友梅毕生尽瘁于音乐教育事业，始终是在蔡元培教育思想影响之下进行工作的，即所谓'仿世界大学生通例，循思想自由原则，采兼容并包主义。'"[33]经过其在专业音乐教育机构长期的音乐教育实践，耄耋之年的廖辅叔仍然认为如果对传统文化采取固步自封的态度，就没有现在这样丰富多彩的中国音乐，如果不去参考、借鉴外来文化中间先进的东西，与我们自己的文化融合起来，中国的文化就不可能得到发展。[34]

在如何看待中国传统音乐和民族民间音乐的问题上，以上

这些音乐家们的观点虽然在从什么角度出发、如何作出恰当的评价、怎样在精华和糟粕之间加以取舍等方面存在某些差异，但在珍视民族文化传统，并以此为基础创造中国近现代新音乐文化这一点上并没有本质性的分歧。无论从哪一个角度看，历史悠久、源远流长、形式和内容皆异常丰富的中国传统音乐和民族民间音乐，都应该是近现代中国音乐人所继承的最为珍贵的精神文化遗产，欲使中国音乐在世界音乐舞台上有一席之地，并展现自身不可取代的独特价值，如此丰富而又宝贵的精神文化遗产无疑是值得珍视的，在中国近代专业音乐教育中列入民族传统音乐内容，也是具有远见卓识的正确选择；在如何继承和发展民族音乐文化传统方面，无论是“采取其精英，剔去其渣滓，并且用新形式表出之”（萧友梅），或是“用新的方法和技巧，新的意识，发展到它最高的形式”（贺绿汀），还是“以为接受中国民间音乐优秀遗产，建设现代中国新音乐的参考”（吕骥），实际上都不主张以静止、僵化的态度对待传统，而是提倡以发展的眼光，从建设中国近现代新音乐文化的角度出发，创造性地继承和发展民族音乐文化传统。

而上述观点之间所存在的差异，实际上主要是由于审视角度的不同而造成的评判方法和结果的差异，以及在实现本民族音乐近现代化的过程中是否应该尽量避免西方音乐文化影响的不同观念：如果注重从纵向角度考察音乐文化发展的时代特征和“绝对价值”，可能会认为中国传统音乐很长一段时间以来发展迟滞，在发展阶段上还停留在比较“落后”、“原始”的状态，因此在对它们进行采集、研究、再创作工作时须要借鉴西方音乐，特别是借鉴其较为全面、系统、发达的音乐理论体系，以对中国传统音乐进行较彻底的“改造”；而如果注重从横向角度审视不同国家和民族音乐传统的地域特征和“相对价值”，可能又会认为每一个国家和民族的音乐文化都

是基于其独特的民族文化传统，因而并不存在所谓“先进”和“落后”的巨大差别，为了保持民族音乐传统的纯粹性，应该尽可能避免西方音乐文化的影响，更不应该站在“欧洲中心论”的立场来看待和评判中国传统音乐和民族音乐的价值。正因为所处的立场有所不同，对中国传统音乐领域中某些问题的认识也就会有截然不同的答案，在一些人看来是中国音乐落后于时代的最典型的例证，在另一些人看来可能却正是中国音乐有别于西方音乐的特色所在。究竟如何评判这两种似乎完全对立的立场，除了需要对它们各自的理论依据进行理智、客观的分析之外，还必须对产生这些观点和立场的时代背景作出全面、深入的洞察和理解。

高度重视音乐教育的社会功能和专业音乐教育对其他音乐教育的促进作用。

这是萧友梅音乐教育思想中的又一个突出特点。他在注重音乐天才之培养的同时，也非常关注音乐对社会大众所起的影响作用，以及专业音乐教育对普通学校音乐教育、音乐师范教育和社会音乐教育所起的促进作用。为此，他在教学、管理、创作之外还不惜余力地通过广播、杂志、书籍、音乐会等各种媒体向社会大众宣传“音乐的势力”，提醒人们“多听些好的音乐”，尽量避免当时社会上流行的“颓废的曲调”、“靡靡之音”乃至“淫词淫曲”等不好的音乐作品对人们，尤其是对年轻人的影响。这一方面说明在泥沙俱下、良莠混杂的近代大都市人的文化生活中，颓废消沉、格调不高的音乐占据了相当的位置，另一方面也说明萧友梅及其他严肃的音乐家们，一直没有放弃用“认真雄壮和

快活”、“能唤起群众的精神”的音乐去影响民众精神生活的努力[35]。另外，萧友梅从事专业音乐教育之初，就始终非常重视培养优秀、合格的音乐师资力量，将其视为促进其他领域音乐教育工作，进而全面提高整个社会音乐教育水准的努力方向。无论在北大音乐传习所，上海国立音乐院，还是在上海国立音专，音乐师范教育一直占有相当高的比例，[36]而国立音专的师生们也的确没有辜负学校创建者的良苦用心，他们中的许多人不仅成为近代中国音乐教育事业的骨干力量，并将这一优良传统继承下去并且发扬光大，为音乐教育事业的健康发展和良性循环提供了源源不断的新鲜血液。

在中国近现代的音乐教育家中，如萧友梅这般重视音乐教育社会功能的并不在少数。

贺绿汀一生从事音乐教育工作，并将自己的音乐活动和人民解放事业紧密结合在一起，他始终认为音乐教育不应同人民群众和民族音乐脱节，应当培养“杰出的音乐理论家、作曲家以及其他的音乐专门家，为建设新的中国音乐文化准备人才”。[37]1949年之后，在“文艺为工农兵服务”方针的指导下，长期主持上海音乐学院工作的贺绿汀更加重视专业音乐教育与人民社会生活之间的联系，提出“应该注意学生的创作思想问题，创作中的群众观点，为谁服务的问题，对自己民族音乐的看法问题，人民生活关系问题”。[38]即便在离开教学行政岗位多年之后，贺绿汀对我国的教育事业仍十分关心，并且希望通过音乐教育“创造出自己民族的、科学、大众的、新鲜活泼的、为广大人民群众所欢迎的音乐作品，把目前那些败坏青年道德品质的低级和庸俗的东西打垮，彻底改变目前社会上流行音乐一统天下的不正常的局面”。[39]

贺绿汀在上海国立音专的主课教师黄自早在上个世纪二三十年代就已经不无忧虑地认识到在都市社会的文化生活中开始

出现的"有歌皆浪、无声不淫的趋势"，并认为"假使不及早把这种恶劣趣味习尚，消极的予以制止，积极的提倡高尚雄伟的音乐代替，则将来民族的颓废堕落，真不知到什么地步！"[40]为此，他义不容辞地担任了《复兴初级中学音乐教科书》的主编、撰稿和歌曲创作等工作，力图在向普通青少年学生讲授音乐知识的同时，利用音乐所具有的潜移默化的力量以达到感动与教化人心的作用。

冼星海还是上海国立音乐院一名青年学生时，便对中国音乐的未来抱有远大的志向，他期望通过提倡"普遍的音乐"来提高全体国民的艺术素养，以"救起不振的中国，使她整个活泼和充满生气"。[41]面对1935年之后日益严重的民族危机，留学归来的冼星海放弃了个人的艺术发展，毅然投身于如火如荼的抗日救亡运动之中，他将音乐所具有的直接、有效的艺术感召力与民族解放运动更紧密地联系在一起，试图用音乐"像一件锐利的武器一样在斗争中完成民族解放的伟大任务"。[42]

除了上面提到的的几位音乐家之外，中国近现代的音乐教育家们对于教育的社会功能大都相当重视，他们将自己所从事的教育事业与提高全体国民的艺术素养、道德情操、爱国精神，甚至与国家和民族的生死存亡紧密地联系在一起，体现出强烈的社会责任感和忧患意识。他们这样做的原因除了对优秀音乐作品所具有的艺术感召力、凝聚力和潜移默化的教化力量抱有足够的信心之外，还因为他们对当时社会庸俗、颓废、格调低下的音乐作品对广大人民，特别是对青年人所造成的危害有充分的认识，希望以音乐艺术的力量来改造社会。因此，通过音乐教育在更多的青年人中间提倡优秀的音乐艺术，用它们来占据社会文化生活的主要位置，便成为从萧友梅、黄自到贺绿汀、吕骥等大多数富于社会责任感的音乐教育家们共同的选择。虽然在国民的道德水准和艺术素质普遍还不太高的情况下，他们的努力一时不可能使庸俗、颓废、格调低下的音乐完全绝迹于社会，但通过他们所从事的音

乐教育事业，国人音乐素质和道德水准比起一个世纪之前毕竟有了较大程度的提高，“高雅艺术”在整个社会的范围内获得了越来越广泛的认可和提倡。

中国近代的音乐教育家们实施音乐教育的目的，除了着眼于培养音乐天才和专家之外，更在于通过所培养的专门人才将音乐教育普及于整个社会，以提高普通学校音乐教育、音乐师范教育和社会音乐教育的平均水准。为此，自萧友梅倡议设立北京大学音乐传习所、上海国立音乐院以来，依托其所拥有的优势教学力量，培养足够数量的优秀音乐师资，就一直是中国专业音乐教育的主要教学目标之一。而事实上，专业音乐教育机构所培养出来的数量可观的专门人才，除了少部分专门从事音乐创作、表演和理论研究之外，绝大多数人都先后走上了教学岗位，直接或间接地从事音乐教育工作。特别是“改革开放”政策开始实行以来，随着专业音乐院校人才培养规模的扩大和社会各界对“素质教育”关注程度的增加，专业音乐教育对其他音乐教育的促进作用体现得更将明显，在师范院校、普通学校、少年宫、文化馆，处处活跃着专业音乐院校毕业生的身影，一些艺术教育开展得比较好的普通院校，其师资力量的相当部分都来自于专业音乐院校。通过几代人不断的努力，中国音乐教育先行者们的奋斗目标，正在由美好的设想转变为可以触及的现实。

注意发挥名师在音乐教育过程中的主导作用。

这可以说是所有聪明的音乐教育家办学获得成功的基本前提条件之一，萧友梅在这方面为后来的音乐教育工作者树立了一个典范。他之所以选择上海作为创办中国第一所独立的高等音乐学

府的地点，一个最直接的原因就是那里拥有被誉为“远东第一”的上海工部局乐队，这样不仅能够为学习音乐的学生们提供难得的观摩机会，还有可能以比较低廉的代价延聘优秀的音乐家到音专任教。事实证明，在当时国内优秀音乐师资奇缺的情况下，借助在中国工作的外籍音乐家，以及留学归国的中国本土音乐家的共同努力，是在短时期内迅速提高音乐教学水平的经济而又有效的手段之一。查哈罗夫、拉查雷夫、富华、佘甫磋夫等一流音乐家的加盟，的确大大提升了国立音专相应专业的教学水准，而黄自、陈洪等留学音乐家的归来，也使国立音专的教学力量得到了进一步的充实和加强，从而使上海国立音专成为当时国内师资力量最为雄厚的专业音乐院校。[43]

在上海国立音乐院之后建立的诸多近代专业音乐教育机构，都基本延续了这种“网罗名师以育天下英才”的优良传统。私立燕京大学文学院音乐系、金陵女子文理学院音乐系、私立华西协和大学文学院音乐系、北平师范大学音乐科、福建省立音乐专科学校等院校都曾经延聘了数量不等的外籍教师担任教学任务，而更多的专业音乐教育机构，如国立中央大学教育学院艺术系、北平大学艺术学院、私立武昌艺术专科学校、鲁迅艺术学院音乐系、广西省立艺术专科学校、重庆青木关国立音乐院、上海私立音乐专科学校、重庆国立音乐院分院等，则聘请了留学归来或由中国自己培养的新一代音乐专门人才，在这些人中间，由上海国立音乐院（国立音专）培养出来的优秀音乐人才占了相当的比例。

中华人民共和国成立之后，音乐教育事业的发展进入了一个全面建设、快速发展的新阶段，建国初期的音乐教育决策权和实施者们继承了“尊师重教”的优良传统，并赋予其全新的时代含义。仅以上海音乐学院为例，1950-1956年间，在学院领导的多方努力之下，丁善德、周小燕、陈又新等一大批由上海国立音专培养出来，后来又出国深造学成归来的优秀音乐家回到了母校，

并成为各系的教学骨干力量；另一方面，富华、苏石林等一批曾经在国立音专任教的外籍教师，也抱着对中国人民和中国音乐教育事业的深厚感情而继续留校任教。遗憾的是，由于人所共知的“左”的思想和政策的影响，尊重和发挥名师（包括外籍名师）在专业音乐教育中的作用，在1949年后的相当一段时间里，曾经受到过非难，以至发生过驱逐外籍教师等不应有的事件，而在经历了这样的曲折之后，再来认识萧友梅等前辈音乐家留给我们的“尊师重教”的传统，便显得更具历史光芒了。

清正廉洁、勤俭求实、讲求原则又不失灵活的办学风格。

这既是萧友梅本人的性格和人品使然，也是他在军阀当道、国无宁日的乱世之际从事音乐教育不得不遵循的处事原则。在充分领略了创办中国专业音乐教育的种种艰难之后，天性不嗜奢华的萧友梅更加注意杜绝浪费而力求勤俭办学，将非常有限且常常得不到保证的教育经费用在聘请教师、购买乐器、乐谱等最需要的地方。上海国立音乐院在创办之初全院教职员工仅18人，许多教师在教学之余还要兼任行政工作，如国乐导师朱英就曾经兼管注册，词学名家易韦斋在教授国文、诗歌之余曾兼管文书，萧友梅本人在担任校长的同时也曾经兼任图书管理员，人员之干练，机构之精简由此可见一斑。然而在真正需要资金投入的地方，萧友梅却又是毫不吝啬的，为了聘得俄罗斯钢琴家查哈罗夫至音专任教，他不仅一而再、再而三地登门拜访，而且以与校长持平的400元月薪聘请这位原圣彼得堡音乐学院的著名钢琴教授；为了让演奏钢琴的学生们掌握第一流乐器的音色和手感，他没有像别

的国立高等学校校长那样用政府拨给的经费购买专用汽车，而是将结余的资金用来购置可供音乐会使用的三角钢琴；当为国立音专作出过重大贡献的黄自先生不幸因病去世后，又是他当即向教育部列举黄自先生历年之劳绩，请求依照聘书的年限向其遗属支付教授全薪……

在萧友梅、黄自、陈洪和全体师生员工的共同努力下，上海国立音专在非常困难的不利条件下，逐步形成了注重教学质量、讲求合乎规范又不失灵活的办学风格。主科、副科、共同必修科、选修科相结合，学分制与技术升级制相结合的教学方式，[44]逐渐积累起来的以中外经典音乐为主体的教学材料，以及当时国内最为坚强的教师阵容，保证了国立音专毕业生的高质量。虽然受客观条件所限，音专在1949年之前培养出来的学生数量并不很多，但他们的水平在当时绝对是一流的。对于教学质量的高标准严要求，萧友梅在这一原则性问题上是从不妥协的，国立音专对每一个学生的考试成绩和所得学分要求都很严格，不达到一定的标准就不能毕业或者升级，即便是校长的亲戚也不能例外。[45]

另一方面，只要是有利于学校的人才培养和事业发展，萧友梅对一些具体问题的处理又不失灵活。如国立音专早期钢琴选科学生李翠贞原本在报考时早已过了考试时间，按照规定已无报考机会，但当萧友梅听说李翠贞钢琴演奏功底不凡之后，不但破例为她举行单独的特别入学考试并当即予以录取，还将她分在名师查哈罗夫班上，一年之后便修满学分得以毕业了；另如1940年初夏，“孤岛”上的时局愈加紧张，萧友梅本人的健康状况也不断恶化，为了防备不测风云，萧友梅决定在学期中途提前举行毕业考试并发给文凭，以便让音专高年级学生早日离校去参加抗日及教育工作。[46]同年冬天，萧友梅即因长期操劳、肺结核病发作

病逝于上海……

从1927年在几乎是一片空白的基础上创建上海国立音乐院到1940年病逝于上海体仁医院，萧友梅实际主持校政的时间不过短短的十多年。但正是这十多年的艰苦创业和教学实践造就了国立音专的办学风格和精神品格。无论在国统区、解放区还是沦陷区，在其后出现的诸多专业音乐教育机构中，在活跃于这些音乐教育机构中的国立音专的校友们身上，我们处处都能看见这种风格和精神的影子。中国近代的音乐教育事业之所以能够在相当艰苦的环境中得以发展，也正是得益于某种精神的力量。如1943年成立于重庆浮图关的国立音乐院分院，虽然战时的物质条件极差，连最基本的教学设施也难以得到保证，但学院不仅基本沿用了上海国立音专的学制和课程设置，也继承了母校的办学风格（重庆国立音乐院分院的教职员工绝大多数来自原上海国立音专），在生活难以维持、物资极度匮乏的艰苦条件下，仍然坚持对教学质量的高标准、严要求，培养出一批具有较高艺术造诣的优秀音乐人才。

中华人民共和国成立之后的上海音乐学院（初曾名为国立音乐院上海分院、中央音乐学院上海分院、中央音乐学院华东分院，1956年11月20日改现名），是在原上海国立音专、国立音乐院分院、私立上海音专的基础上组建而成的。在首任院长贺绿汀的主持下，学院在师资阵容、教学体制、音乐理论研究、民族民间音乐教育以及为少数民族边远地区培养音乐人才等方面都获得了长足的进展。[47]这些进展的取得，固然与新中国建立之初整个国家迅速恢复与发展的时代背景直接相关，也与上海音乐学院所具有的较为深厚的历史积淀不无关联。曾经长期担任该院院长的贺绿汀就曾经表示，在“重视专业教学，狠抓教学质量，培养合格的专业音乐人才”等方面，“我和我的前任，特别是和萧友梅、黄自是

一致的”。[48]上海音乐学院于1956年之后增设的少数民族班，旨在提高我国边远地区民族音乐工作者的音乐素质，这与萧友梅主持的上海国立音专当年主动承担为各省“定向培养”音乐师资的任务，为偏远地区具有音乐禀赋的贫苦青年提供学习机会的做法何其相似，也说明在采用较为灵活的形式，多层次、多渠道培养音乐人才等方面，新老两代音乐教育工作者的许多观点和想法是一致或相似的。

第三节

萧友梅本人的功过是非

在中国近现代音乐史上，萧友梅是一个曾经引起过颇多争议的历史人物。有人根据他一生致力于音乐教育事业，并同蔡元培一同创办中国最早的独立高等音乐学府，以及他在音乐创作、表演、理论研究等诸多方面的开拓性贡献，将他称为“我国近现代音乐文化的开拓者”，“中国近代音乐史上首屈一指的人物”。也有人从其他不同的角度出发，或批评他在音乐理论、创作、表演等诸多方面的水平有限；或指责他在音乐教育领域施行了“全盘西化”思想，不仅导致了民族的、传统的音乐文化在近代社会的进一步衰落，也使中国音乐面临丧失“母语”的危险；或抨击他所从事的音乐教育事业，是国民党政府粉饰太平的产物，是革命的“新音乐运动”的对立面；或推而广之地将萧友梅以西为师改进中国音乐的做法，认定为是他和同时代的知识分子所犯的历史性错误……

值得注意的是，对萧友梅本人以及以他为代表的中国近代

专业音乐教育的种种非议，其出发点也往往带有鲜明的时代烙印。如：20世纪30年代，对上海国立音专，主要对其作所谓“学院派”的抨击，或指责其所学的是形式主义、古典派，是死去的艺术；或批评其脱离时代，不去做用音乐救亡的工作。[49]中华人民共和国建立之后，对于在“旧中国”开始创办的专业音乐教育的批评，则更多的是从阶级分类和政治立场角度出发，将其教学实践与获得的成果都归结到资产阶级的名下，乃至于将学习和掌握外国音乐理论技术与“洋教条”，将提高业务素质与“脱离群众”等同起来。而20世纪80年代之后对于萧友梅及中国近代专业音乐教育的非议，则是以同样从西方传入的“文化相对论”为武器，批评以萧友梅为代表的中国近代音乐文化的先行者们以自己的艺术实践宣扬或强化了“欧洲文化中心论”在音乐领域的影响，导致了传统民族文化自近现代以来持续的衰落过程，甚至面临丧失音乐母语的危险……

要做到客观评价这样一位“毁誉参半”的历史人物，首先应该从掌握全面、翔实的事实材料出发，对萧友梅本人以及与他同一时代的相关人物的言辞、文论、作品等有关材料进行冷静、客观的解析，以获得令人信服的证据。任何断章取义、以偏概全的做法不仅难以令人置信，也是与历史研究的基本准则背道而驰的。另外，我们还必须将萧友梅与他所处的时代背景和社会发展的基本规律结合在一起予以考察，这是因为所有历史人物的言论、作品、思想，都不可能脱离社会和时代的影响而单独存在，而是某人的主观意识在政治、经济、文化传统等诸多客观因素综合作用下的产物，因此如果今天的历史研究者对当时的社会发展规律缺乏足够的认识和宏观的把握，对于那些言论、作品、思想在历史上曾经起过的作用，就不可能给予恰如其分的评价，也不可能对历史人物的功过是非作准确的判断。在认真阅读了萧友梅几乎所有文论、专著、教材等文字材料，仔细分析了他

在不同时期创作的音乐作品的乐谱，参考了各方人士对他的回忆、介绍和评价，并对当时社会的基本特征和发展规律有所了解之后，本文将试图从一些争议比较集中的问题入手，对萧友梅一生从事的音乐实践活动，这些活动对中国近现代音乐所产生的影响，以及他本人在中国近代音乐史上的功过是非作出尽可能接近历史真相的判断。

问题之一：萧友梅的音乐教育思想是在怎样的历史环境中如何形成的？

萧友梅出身和成长的19世纪末20世纪初，正是垂死的中国封建统治阶级在外来帝国主义侵略者和本国新兴资产阶级的双重夹击下，在企图苟且偷生的最后挣扎中不断滑向深渊的特殊时代。当末代皇朝的丧钟即将响起之时，人们仿佛也已听到了来自一个全新时代的令人激奋的召唤。当孙中山和他的革命同志们高举起“三民主义”的旗帜，向封建统治的最后堡垒发起致命的最后一击时，越来越多先进的中国人不仅确信一个新的时代即将到来，也全心全意地相信孙中山所倡导的**三民主义、五权宪法和他那融贯中西文化以创造民族新文化**的伟大理想，最终能使灾难深重的中国人摆脱几千年来任人奴役的悲惨命运，成为与世界文明同步前进的现代国家的公民。自小就同中山先生有所往来，接受过中国近代最早的新式学堂教育，并在日本求学期间由孙中山介绍加入中国同盟会，后来又担任过民国临时政府总统府秘书的萧友梅，毫无疑问正是这些先进中国人中的一员。

萧友梅出身和成长的19世纪末20世纪初，也正处于先进的中国知识分子为了救亡图存、振兴中华，在向西方学习的不断深

化的过程中由器物、制度向思想文化层次转化的关键的第三个阶段。而在思想文化领域前所未见的新景观、新气象中，教育思想和教育制度的改革不仅首当其冲，对近现代中国人的文化生活乃至社会发展总体趋势的影响也是最为深刻的。一些对东西方文化有深入理解的中国人敏锐地洞察到，近代中国之所以落后于西方的重要原因在于教育和科学之不振，他们中间的杰出代表蔡元培在上世纪初就已经认识到"我国科学智识之落后，绝非国人智慧之后人；**且欲救中国于萎靡不振中，唯有立倡科学化**。"[50]只有建立起近代化的教育体系，培养大量的新型人才，才有可能"**造成完全人格，使国家隆盛而不衰亡**。"[51]蔡元培所立倡的以教育和科学振兴国家的思想和实践，不仅时至今日仍有其现实意义，在当时中国的政治、思想和文化领域更具有不可估量的影响。

萧友梅正是在这样的时代背景下走上其艺术实践之路的。在日本初步领略了西方音乐艺术的辉煌成就之后，当他第二次以近30岁的"高龄"踏上远赴德国的留学之路时，就已经基本确定了以音乐教育为中心内容的人生目标。虽然明知自己不可能在音乐艺术的各个领域中都成为专家，但他从将来从事音乐教育的实际需要出发，如饥似渴地研修了从音乐创作、音乐理论到钢琴演奏、合唱指挥、古谱读法等大量音乐课程，以及哲学、教育学、心理学、美学、伦理学等相关知识。随着学识的积累和阅历的增加，萧友梅对于未来的设想也逐渐明晰，那就是"应该更多地注意音乐的，特别是系统的理论和作曲学在中国的人才的培养。"[52]在他从德国回到中国之后发表的第一篇文章中，萧友梅重点剖析了中国历代以来音乐教育不发达的原因，欧洲音乐发达国家的音乐理论体系，以及外国的音乐教育机关，[53]显露了他欲以西为师改进中国音乐教育的基本思路。不难发现，他的这一思路与孙中山"融贯中西文化以创造民族新文化"的思想，和蔡元培"兼容并包"的近代化教育思想基本上是一脉相承的。

问题之二：他的这些音乐教育思想和实践活动与“全盘西化”思潮在多大程度上有相同或相似之处?

长期以来，萧友梅和他所开创的中国近代音乐教育事业常被冠以“全盘西化”的罪名而受到各种非议，其理由是萧友梅所主持的音乐教育从学制安排、课程设置到教学内容等多来自西方，他本人曾经多次将中国音乐与西方音乐作过比较，并得出了中国音乐在诸多方面皆落后于西方音乐的结论，他还认为中国音乐要在世界乐坛有一席之地，必须用西方音乐的理论、技术和工具来整理旧乐，改造国乐……如上这般的表述在萧友梅的论文、著作、教材等文字作品中的确并不鲜见，他甚至极而言之地说过中国音乐比西洋近代音乐落后至少一千年这样“说起来要气短”的话。然而，如果据此就断定萧友梅是一个带有民族虚无主义倾向的“全盘西化”论者，未免过于轻率和简单。因为在作出这样的判断之前，我们不仅应该对萧友梅有关中西音乐的所有言论作出全面的观察和深入的剖析，还必须对“全盘西化”思潮的具体特征、代表人物、代表性思想及其在历史上所起的作用了然于胸。

“全盘西化”思潮是在20世纪二三十年代出现的一种文化思潮，可以被视作是对清末“欧化”、“西化”思潮的延续和进一步发展。之所以会出现这样一种思潮，是因为革命派内部的一些比较激进的知识分子将中国封建旧文化与近代以来中国发展迟滞、被动挨打联系在一起，对其已经完全丧失了信心，因而主张全面接受被他们视为现代世界“基础文化”的西方文化，以将中国社会引向现代化的富强之路。“全盘西化”思潮最基本的特点首先是**坚持文化的整体性，主张百分之百地引入和接受西洋文化**。正如胡适本人所说，如果从字面本意出发百分之九十九也算不上是“全盘”；其次是**强调文化的时代性**。在

"全盘西化"论者看来，西洋文化与中国传统文化之间的差异，是时代发展的差异和文明层次的不同，中国要走向现代化，就必须从整体上全面接受西方文化；最重要的是，这种思潮始终是以其彻底的"**反传统**"、"**反调和**"姿态而出现的，出于"矫枉过正"的考虑，"全盘西化"论者对于中国传统文化的否定和批判态度是毫不妥协的，他们主张将传统文化完全抛弃，其中最极端的言论甚至提议废除方块汉字而改用西方文字。

从历史发展的角度来看，"全盘西化"思潮的出现具有其一定的合理性和进步性。自清末民初以来，中国知识界、思想界向西方寻求真理以拯救国家的努力，屡屡被各式各样的复古、保守思想所抵制，为了与保守派借"保存国粹"之名反对革新的做法针锋相对，部分激进的知识分子们提出了"全盘西化"思想，希望借助西洋文化之力对积弊已深且惰性过大的中国传统文化发动更有力的冲击，以推进和加快社会变革的步伐，在当时的历史条件下，这是具有相当进步意义的。当然，"全盘西化"思潮将西方文化作为文化重建的惟一参照系数，无视文化的个别性和特殊性，使文化选择丧失了民族的根基，陷入了民族虚无主义的泥潭，也因此受到了复古派、折衷派、唯物史观派的批评和诘难。值得注意的是，"全盘西化"论者对这种思想的漏洞和缺陷进行了一定程度上的弥补，胡适后来就提议用"充分现代化"和"充分西化"来代替"全盘西化"。

在强调音乐文化发展的时代性这一点上，萧友梅与"全盘西化"思潮确有相似之处。他将中国音乐明确地区分为"旧乐"和"国乐"，表明他确信中国固有的传统音乐是属于过去年代的音乐文化，因此研究中国传统音乐"实际上与考古无异"，"若拿现代西洋音乐来比较，至少落后了一千年"。[54]正因如此，萧友梅认为将西洋音乐全盘接受过来，"当然是一种很好的试验"。[55]而在他看来可以被全盘接受过来的，除了

西洋的乐器、乐谱、乐理之外，最关键的就是西方的近现代音乐教育制度，因为“西洋音学的进步全凭讲究音乐教育”，[56]而中国音乐未能获得充分的发展，也正是由于自唐宋以来，“一直到民国还没有人出来认真提倡音乐教育”。[57]萧友梅以西方音乐发达国家的音乐教育为摹本，一心致力于创建中国的专业音乐教育，正是想解决导致中国音乐发展滞后的这一关键问题，以赶上世界音乐发展的步伐。

除了上述这一点之外，萧友梅的音乐教育思想与“全盘西化”思潮之间的相同或相似之处是非常有限的。

首先，他从来不是一位彻底的“反传统”、“反调和”主义者，相反却对中国传统音乐文化相当注重并且颇有研究。从1916年完成并通过答辩的《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》（博士论文），1928年发表的《古今中西音阶概说》，1930年发表的《〈九宫大成〉所用的音阶》，到1938年后为国立音专《旧乐沿革》讲座所编写的同名教材，可以看出萧友梅始终没有忽视对中国音乐的理论研究，而是竭力为日后对传统音乐更加全面、系统、深入的研究开辟一条道路；他曾经表示“如果有意改造旧乐或创作一个国民乐派时，就不能把旧乐完全放弃”，[58]并拟定了从“确定国乐之定义，并确定复兴之步骤”到“训练学生，使从旧乐及民乐中收集材料，作为创造新国乐之基础”的复兴国乐的计划及七条实施步骤；他还非常希望政府能够延聘专家，致力于整理“种类繁多、头绪纷繁、时代悠远、日渐湮没”的历代词曲。[59]在上海国立音专主持校政期间，身为校长的萧友梅在身兼教学和管理工作的百忙之余，还花费大量时间和精力从事传统戏曲音乐研究工作，为我们留下了厚厚两大本上百页珍贵的研究资料（见插图）……上述的这些言行，与“全盘西化”思潮毫不妥协的“反传统”、“反调和”主张显然相去甚远。

No.

第一章

上古時代

(甲) 周代以前 (民國前4608—3034)

講到音樂的歷史，不外乎下列五項事情：

1、樂器的構造和音域如何；
2、樂曲的組織和作風如何；
3、樂曲所用的調式如何，音律如何；
4、音樂家的傳記（尤其是作曲家）如何；此外
5、對於音樂本身的觀念如何；音樂與人生的關係如何；

但是我國經過秦火之後（民前2124年），上古的史多不可靠通之傳說，只有伏勝口傳下來（約在民前2076年）的尚書和他本人作的尚書大傳裡面有一些關於音樂的記載。尚書舜典篇說：

「帝曰：夔，命汝典樂，教胄子，直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和。夔曰：於，予擊石拊石，百獸率舞。」

尚書益稷篇說：

「夔曰：戛擊鳴球，搏拊琴瑟以詠，祖考來格，虞賓在位，群后德讓。下管鼗鼓，合止柷敔，笙鏞以間，鳥獸蹌蹌。簫韶九成，鳳凰來儀。夔曰：於，予擊石拊石，百獸率舞，庶尹允諧。」

在這兩段記載，可以看出當時對於音樂是很重視的，由帝舜特任命夔專司其事，

論文稿箋(20×25)

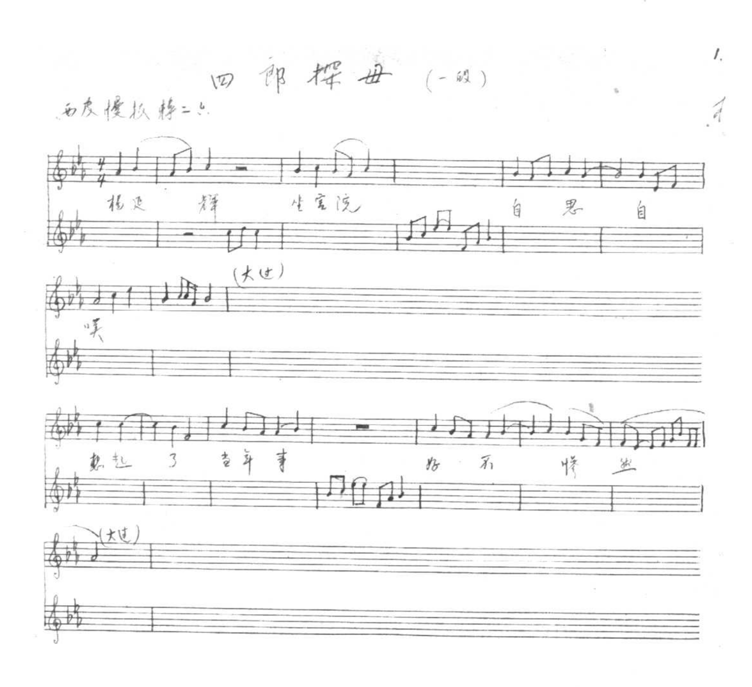
《旧乐沿革》第一章手稿书影



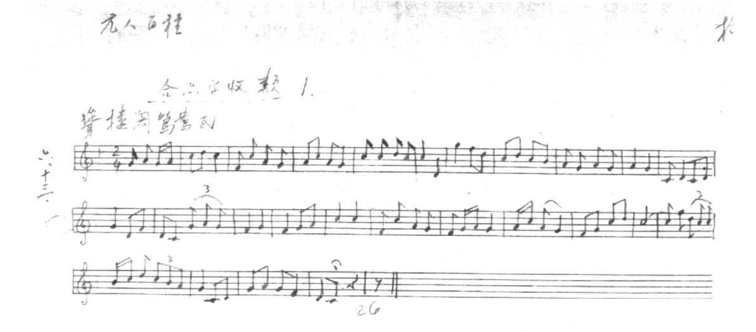
洪羊洞谱例手稿



董西厢谱例手稿



四郎探母谱例手稿



元人百种谱例手稿

其次，他对西洋音乐文化的采纳是有条件、有选择的，并非是百分之百的全盘接受，而他本人对这一问题的认识也有一个不断深化的变化过程。在萧友梅学成回国任教之初，他更多地是从中外音乐的共通性出发，强调西洋音乐在发展程度上的先进性，主张中国音乐发展应当借鉴西洋音乐的成功经验，甚至表示“现在的西洋音乐本来不能叫它做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐没有什么国界的”。[60]然而在从事音乐教育多年，并对中国音乐未来的发展道路作出更深入的思考之后，萧友梅虽然仍主张在改良旧乐时“非借镜于西乐不可”，却又郑重指出“**余并非主张完全效仿西乐，不过学得其法，籍以参考耳**。”[61]他赞同莱维斯关于中国曲调不宜配以西方和声而应另寻适宜中国音乐之和声的说法，特别指出西方和声中不可或缺的三度音，在中国人的音乐欣赏习惯中可能却难以接受。[62]这说明萧友梅已经意识到西方音乐理论并非百试不爽的灵丹妙药，而是需要根据中国人的欣赏口味作具体的调整。除此之外，他对爵士乐、西洋流行歌曲等他所谓的“西乐中的不良好者”所持的反对态度，也说明他对西方音乐并非不加选择地盲目接受，而是带有借鉴吸收、为我所用的明确目的。

无论是对中国传统音乐的研究，还是对西方音乐有目的、有选择的学习，都说明了萧友梅音乐思想的终极目标是“创造我们的新音乐”，而不是像极端的“全盘西化”论者主张的那样，将中国传统文化完全抛弃而以西方文化取而代之。在如何对待中西文化这一重大问题上，从萧友梅的众多言论著作及其实践活动中，可以看出他更多地是受到了孙中山“融贯中西文化以创造民族新文化”和蔡元培“兼容并包”思想的影响，并试图将这些思想实践于近代中国的音乐教育事业中。虽然我们并不否认“全盘西化”思潮在历史上所具有的进步意义，但如果仅根据萧友梅大力提倡向西方音乐学习，并且主要根据西方近现代音乐教育的模式来构

建中国的音乐教育体系，便因此断定他是“全盘西化”思潮的拥护者和执行者，无疑是不全面、不公正的。

问题之三：他在音乐表演、理论、创作等方面获得了哪些成就，对中国近代音乐文化事业产生了怎样的影响？

本文第二章已对萧友梅在音乐表演、理论、创作和音乐教育等方面获得的成就作了较详细的论述，在此不拟复述。由于对他的这些成就究竟该如何评价，以及它们对中国近代音乐文化事业产生了怎样的影响，至今还是仁者见仁、智者见智的并无定论的问题，在此表明笔者对这一问题的基本态度和观点是有必要的。

首先应该明确的一点是，萧友梅的一切音乐活动都是围绕着音乐教育这一中心内容而展开的，对这些音乐活动的评价，应当考虑到它们的作用对象和明确目的。从他在德国学习阶段所涉猎的学科、课程来看，萧友梅已基本明确了将来回国从事音乐教育事业的目标，他在音乐创作、理论、表演等诸多方面的学习和实践，都是为更好地实现这一目标而服务的。从1920年学成回国至1940年谢世于上海，萧友梅在音乐教育的岗位上奉献了自己的绝大部分精力，他在创作、理论、表演等方面的活动，或是在教学工作之余勉力为之，或是由于教学的需要而必须完成，或是与教学内容交织在一起进行的。

如在萧友梅回国任教之初，中国音乐教育还处于以外国音乐作品为主要教学内容，本国音乐创作几为空白的尴尬状况，萧友梅深感“吾国学校所有歌集，其曲谱多采自外国，填词者多非谙乐理之人，歌词句每与乐句不能针对”[63]之弊病，在短

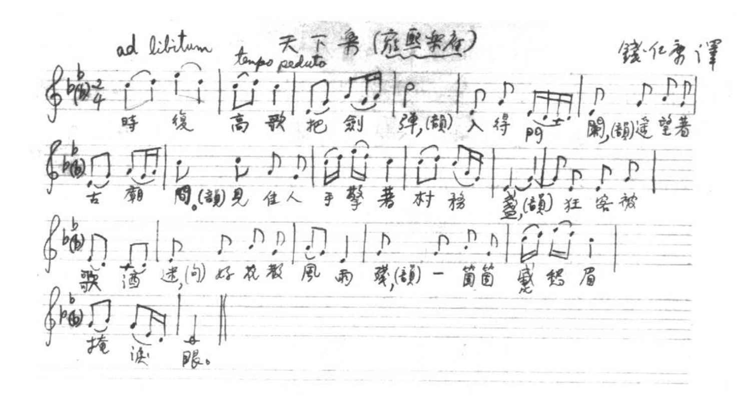
短三年间陆续创作并出版了《今乐初集》、《新歌初集》和《新学制唱歌教科书》一至三册，其中收入的76首歌曲不仅全用五线谱创作而成，并且为绝大部分歌曲配上了简单的钢琴伴奏，在传授音乐知识的同时，也向青少年学生们宣传了爱国、民主、勤学的思想。虽然用今天的眼光来看，这些歌曲所用的音乐语言比较简单，在节奏、节拍、和声、曲式结构等方面较多地借鉴了外国（德奥）歌曲的创作方法，但在当时的历史条件下，萧友梅的这些学校歌曲填补了中国音乐教育的一大空白，迈出了创建本国音乐教材的重要一步，在当时的中国音乐界、教育界产生了巨大的反响，甚至被评论为“空前未有的骇人的胜举，霹雳一声，实在给中国的乐坛开一个新纪元。”[64]

又如他在音乐理论方面的工作，也多是直接为其教学实践服务的。他的《近世西洋音乐史纲》就是在主持北京女子高等师范学校音乐科时，为西乐音乐史课程的讲授而编写的；《普通乐学》是指明为“高级中学普通科及师范科艺术组”学生而编写的教材；《和声学》一书，是综合了他在国立北京女子高等师范学校音乐专科、国立女子大学、国立艺术专门学校、上海国立音乐院等多所学校讲授和声学的经验，经多次修订、缮写而成的；《旧乐沿革》最初则是他在国立音专开设同名讲座时特意编写的油印教材……他的这些有关中西音乐的理论研究，不仅在当时的中国音乐界居于领先地位，也为建设和充实中国自己的音乐教材作出了重要的贡献。通过他在课堂上的亲自授课，更启发了一批又一批有志青年投入到这一有意义的事业之中，使中国新音乐文化的建设得以源源不断、后继有人。曾经直接受教于萧友梅的丁善德、李焕之等，就是在“和声学”课堂上打下了较坚实的音乐理论基础，日后走上音乐创作之路并成为著名作曲家的；同样受他教益的钱仁康教授，曾以自己在萧友梅“旧乐沿革”课上接受了有关中国古代音乐的知识和译解古谱的

训练，启发他日后从事姜白石歌曲谱的解译，来说明萧之教学所产生的作用。



汪颐年作业



保存在萧友梅遗稿中的钱仁康课堂译谱作业

再如萧友梅早期在北京大学音乐传习所管弦乐队的指挥实践，也是与他所从事的音乐教学活动密切联系的。因为组织管弦乐队不仅可以为学校内外的普通民众提供一种高尚的娱乐和享受，还可以为音乐传习所学习西洋乐器的师生们提供难得的实践机会，并借举办音乐会之机引发普通青年学生学习音乐的兴趣，可谓一举数得。从萧友梅以上几个方面的艺术实践内容中，可以明显看出他所从事的音乐创作、表演和理论研究等艺术实践活动与音乐教育工作之间不可分割又相辅相成的特殊联系。正因如此，他在这些领域的主要成就以及对后世所产生的影响，更多的不是通过其成就本身，而是通过在音乐教育过程中对学生们潜移默化的启发和熏陶而体现出来的。

需要注意的另外一点是，评价萧友梅在音乐艺术领域的成就和不足，应该从他本人的个性特征和客观的历史条件两方面出发，既不应不加区分地盲目推崇，忽视他在某些方面的局限与不足；也不应以今人的眼光去看待曾经发生的历史事件，从而忽略那些成就在当时的历史条件下对近代中国音乐的发展所起过的推动作用。

从他本人的个性特征来看，萧友梅曾自称"生性是趋于实做一方面的"，而"并不是一个感觉极敏锐者……"[65]他坦率地向赵元任承认"在音乐方面并不是很有才华"，自己的作品"正确，然而没有多大趣味"[66]，然而对在十分薄弱的基础之上创建中国的音乐教育事业，他却始终抱着"事在人为，只怕不做，努力向前"的态度，以坚韧顽强、锲而不舍的精神去"成就一件认为很应当建立的事业"。深知于他的鸿倪（即陈洪）因此认为他"是一位音乐教育的实行者，而不是一位艺术家。"[67]曾经与他共事多年的廖辅叔也认为他对中国音乐的贡献，"主要是在教育方面，创作居次要的地位。"[68]应当说，萧友梅本人

以及二位熟稔于他的音专同仁对他评价是实事求是的，他并不是一位乐思敏捷、才华横溢的艺术天才，他在音乐创作、理论、表演等领域的实践，主要是为他所从事的音乐教育事业而服务的，他既没有在那些方面投入自己的全部精力，也没有表现出一位最优秀的艺术家所具有的令人惊叹的天才。然而他却很好地发挥了自己生性中“趋于实做一方面”的特长，以常人难以企及的魄力和毅力，以自己在音乐艺术诸多方面的实践和经验教训，为未来的音乐天才们打造出一个他们赖以成长的摇篮。

从客观的历史条件来看，萧友梅于音乐创作、理论、表演等方面的实践活动，在中国近代音乐事业百废待兴、正欲起步之时，发挥了别人无法替代的“投石问路”的作用，其作为开拓者的发轫之功是绝对不应忽视的。虽然如果用今天的标准去衡量，他在这些方面的成就似乎并无惊人之处，但在大半个世纪之前的中国，他的许多创举确实可以用“空前未有”来形容：撰写中国第一篇以音乐学为主题的博士论文——《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》，创作第一首弦乐四重奏——《D 大调弦乐四重奏》(Op. 20)，第一首管弦乐曲——《哀悼进行曲》(Op. 24)，第一首中国题材、中国风格的管弦乐曲——《新霓裳羽衣舞》(Op. 39)，第一批原创的学校歌曲集——《今乐初集》、《新歌初集》和《新学制唱歌教科书》一至三册，第一部实际应用于教学的西洋音乐史教材——《近世西洋音乐史纲》，第一本由国人自主编撰的和声学教材——《和声学》[69]，第一本实际应用于专业音乐教育的中国音乐史教材——《旧乐沿革》……我们相信萧友梅并非有意要创造中国近代音乐史上的多项“第一”，他本人也从来没有为此而自夸，但为了满足在近乎空白的基础之上创建专业音乐教育的实际需要，促使他在无前车之鉴的情况下，勇敢地迈出了那么多具有重要意义的第一步。任何人的“第一步”都未必会完美无缺，但它对我

们每个人的意义是不言而喻的。仅就此而言，萧友梅对中国近代音乐文化所产生的影响，其涵义应当是异常深远的。

问题之四：萧友梅为何选择音乐教育作为其艺术活动的中心内容？

从时敏学堂的懵懂学童到上海国立音乐院的创始人，萧友梅成长及从事艺术活动的20世纪上半叶，正是中国近代社会剧烈变动，各种思潮层出不穷的年代。虽然各种思潮与学说的出发点和实施步骤皆不尽相同，互相之间还时有抵触、冲突，但在“抵御外侮、振兴中华”这一根本目标上却是基本一致的。为了扭转晚清以来发展迟滞、受人欺辱的窘境，有思想、有智识的中国人想尽一切方法来改变民族和国家的面貌，于是“实业救国”、“文学救国”、“体育救国”、“教育救国”等一系列思想和口号被提了出来并付诸实施。在这一系列强国思想中，“教育救国”可以说是影响最为广泛、深远的一种。以蔡元培为代表的具有资产阶级民主主义思想的近代教育家们，深感中国败弱的重要原因之一在于旧学的弊端，导致近代中国在教育和科学等方面远远落后于西方，因此投入了全部精力，以建立一个近代化的教育体系，培养近现代国家发展所需要的新型人才。

萧友梅并不是一位先知先觉的思想家，而更像是一名执著坚定的实干家。作为孙中山、蔡元培的追随者和长期共事的同志，他不仅深受两位伟人思想的影响，更试图将他们的思想在自己所熟悉的领域中贯彻、实施。当然，萧友梅并不是一名盲目的执行者，他之所以选择音乐教育作为其艺术活动的中心内容，是基于他对东西方音乐的深入了解和理智思索。他认为中

国音乐落后的原因，并非中国人在音乐艺术方面缺乏天生的才能，而是由于没有像近代西方国家那样提倡能促进艺术发展和社会文化进步的音乐教育。“可惜从南渡之后（[宋]绍兴年间），就把教坊停办，以后一直到民国还没有人出来认真提倡音乐教育。我国音乐的不发达，不改良，就是这缘故。”[70]于是，他想到了借兴办近代化的音乐教育以促进中国音乐文化的进步，借提高国民的艺术素质以改变他们的精神状态，最终达到改变国家落后面貌的目的。在这一过程中，萧友梅充分体现了他“趋于实做”的个性和不达目的誓不罢休的执著精神，虽然屡屡遭受挫折，他却“锲而不舍，贯彻始终，直到生命的最后一息……”，[71]并终于为后人留下了他一生的代表作——上海国立音专。

应当指出，仅靠兴办音乐教育或培养少量的音乐人才，要达到萧友梅心目中的最终目标，只能是一个美好的幻想和憧憬。在政权问题尚未解决，国家和民族的未来走向尚不明朗，人民最基本的生存和自由权利都得不到保证的情况下，即便再培养出更多的音乐天才，也难以真正实现民族音乐文化的复兴。上海国立音专虽经萧友梅及众多同仁苦心经营，仍只能勉强维持，常需扶老携幼流浪于租界内外，乃至连校名都不得不隐匿，难以获得充分的发展，也正说明了这一点。

但另一方面，在以“忠君尊孔”为核心的封建主义教育制度沿袭几千年，并与时代发展的潮流明显发生抵触的情况下，积极倡导以“军国民教育、实利主义教育、公民道德教育、世界观教育和美育”等“五育”为核心的近代化新型教育，[72]的确是打破封建束缚，促进思想解放，培养建设近代国家所需人才的有效手段。无论要从帝国主义、封建主义的压迫下摆脱出来，还是要使国家尽快富强起来，走上近现代化的道路，都不是依靠未受良好教育的蒙昧国民所能完成的。尤其在国家的政权问题已经解决，人民基本权利得到保障的情况下，大力发展包括音乐教育在内的近现代教育，更是全面提高民族素质、加

快科技文化创新步伐、促进社会全面进步的必由之路。1995年中国共产党和中国政府第一次正式提出了科教兴国战略，提出要"坚持教育为本，把科技和教育摆在经济、社会发展的重要位置，增强国家的科技实力及向现实生产力转化的能力，提高全民族的科学文化素质，把经济建设转移到依靠科技进步和提高劳动者的素质轨道上来，加速实现国家的繁荣昌盛"；1996年，全国人大八届四次会议更将"科教兴国"定为中国的基本国策。这说明在大力发展以促进社会进步为目的的教育事业这一点上，不同时代的教育决策者和教育工作者，他们的出发点和最终目标有时是非常近似的。

萧友梅一生所倡导和从事的音乐教育事业，虽然未能立即从根本上改变中国近代音乐文化的落后面貌，受客观条件所限，培养出来的新型音乐人才数量也比较有限；但正是由于他和同事们的艰苦努力，有力地冲击了封建主义传统音乐教育的诸多弊端，促进了西方音乐在中国的传播和中西音乐文化的交融，初步改变了近代音乐教育事业一穷二白的局面，为中国音乐在20世纪的巨大发展铺设了起步的基石，进行了初步的人才准备。从上海国立音乐院、国立音专到上海音乐学院，萧友梅所开创的这一事业，无论就其所培养的骨干人才，还是就其对其他音乐院校的示范作用而言，都对中国近现代音乐的发展产生了人所共见的影响。

问题之五：萧友梅对音乐艺术的社会功能及以"抗日救亡"为中心内容的群众运动和左翼音乐活动态度如何？

在一些人的印象中，萧友梅似乎总是以一个"象牙塔"中的学院派艺术家的面貌而出现的，有人认为这个西服革履、不

荀言笑的留德博士，与以“抗日救亡”为中心内容的群众音乐运动理所当然地有些格格不入，还有人从他的国民党员身份出发，将他与进步的左翼音乐活动对立起来，将他所领导的上海国立音专看作是国民党政府“粉饰太平”的产物。真实情况究竟如何，事实应能作出令人信服的回答。

在本论文第二章第四节中，我们已经列举了萧友梅对音乐艺术的社会功能实际上是相当重视的事实，与主张“为艺术而艺术”的学院派音乐家不同，萧友梅不仅积极向社会大众推荐优秀的音乐艺术作品，为音乐普及工作亲自上台指挥，还以自己对普通学校音乐教育、音乐师范教育及社会音乐教育的关注和支持，表达了对提高全体国民艺术素养，促进社会文明发展的强烈愿望。对于牵涉到国家民族命运的“抗日救亡”群众运动，他并没有漠然处之，而是以自己的方式表达了鲜明的态度：他不仅支持音专师生成立“抗日会”，创作爱国歌曲，筹办募捐演出等正义举动，还率先创作《国难歌》、《国民革命歌》、《国耻》（1928）、《从军歌》（1931）等爱国歌曲，率领音乐院师生出版《国立音乐院特刊·革命与国耻》，乃至在“八·一三”事变之后蓄须明志。以上的所作所为，很难想象是一位“象牙塔”中的学院派艺术家的举动。

如果说萧友梅在事关国家民族尊严的问题上是立场坚定、旗帜鲜明的话，他对政治党派之争的态度却多少显得有些淡漠。作为深受孙中山影响的早期同盟会会员，他后来重新加入国民党既不出人意料，另一方面也是受到了在当时知识界声望极高的蔡元培的影响。他们在政治上应该都属于温和的资产阶级民主主义者，与残酷迫害左翼进步力量的国民党内极右派势力之间存在本质性的差异。萧友梅在蒋介石大兴“清党”之际，居然会联络老同学为被列为“著名共党”而通缉的青主洗清“罪名”，

后来又容留青主到国立音乐院和国立音专任教并担任校刊主编，就充分地说明了这一点。另外，“九·一八”事变之后，国民党政府为了加强对学校的控制，曾派遣军事教员到学校安排军训，萧友梅对这样的安排开始就很不积极，后来又打报告给教育部，要求调走该名军事教员[73]；1934年，为了给蒋介石发起的“新生活运动”造势，正中书局要求他作为音乐界头面人物为《新生活丛书》写稿，萧友梅在多次推托不成的情况下，应付性地仅写作了短篇“绪论”，余者则由秘书廖辅叔执笔以谈西方音乐家的所谓“新生活”交差，全书通篇上下仅有一句提及“新生活运动”作为应景[74]。从以上事实不难看出，萧友梅对国民党政府加强政治思想控制的做法，反应是极为冷淡的。

虽然萧友梅最终没有成为一位共产主义者，他对音乐艺术的认识与左翼音乐运动也有明显的区别，但这并不影响他对以左翼音乐运动为代表的进步音乐活动的积极评价。在一些人心目中似乎已有定势的他对左翼音乐的“敌视”，实际上是没有事实依据的。在《十年来音乐界之成绩》一文中，他对任光、贺绿汀、冼星海等人在电影音乐方面“事实上确已改良许多”表示赞赏，对何士德、吕展青（吕骥）、胡然等人组织歌队演唱爱国歌曲，更视之为“最近音乐界一个最好的现象”。[75]

至于另有一种观点，将上海国立音专的建立与国民党政府“粉饰太平”联系在一起，更是想当然般的主观臆断：在萧友梅四处奔走并终于在1927年创建上海国立音乐院成功之前，国民党政府对专业音乐教育既无基本概念又无发展设想。上海国立音乐院的创建，很大程度上是时任大学院院长的蔡元培个人影响的结果。即便这样，当蔡元培将建院计划向南京政府提出时，还是招致了不少非议。上海国立音乐院建立之后，南京国民党政府也并未给予足够的重视，不仅屡次三番扣发开办费及每月教育经

费，将国立音乐院降级改称为国立音乐专科学校，[76]就连音专教学所必需之校舍，也是通过音专建筑费筹募委员会及萧友梅本人的奔忙操持，于建校8年之后才得以建成的。南京政府多次以军费浩大为理由克扣国立音专的教育经费，除了说明其对音乐教育并不重视之外，也从一个侧面证明了它决不愿为了“粉饰太平”而多加破费。

将萧友梅、黄自等中国近代新音乐文化的开拓者与左翼音乐活动对立起来，是阶级斗争扩大化、绝对化在音乐领域的一种反映，这样做不仅将本来人数不多的新音乐队伍人为地割裂开来，使人们无法从宏观上把握中国近现代音乐文化发展的整体轨迹，也无助于建设“民族的科学的大众的新民主主义文化”的宏伟目标。在当时的历史条件下，“同这种资本主义新经济的同时发生和发展着的新政治力量，就是资产阶级、小资产阶级和无产阶级的政治力量。**而在观念形态上作为这种新的经济力量和新的政治力量之反映并为它们服务的东西，就是新文化**。”[77]从这样的角度出发，无论是萧友梅、赵元任、黄自，还是聂耳、冼星海、任光，他们的音乐活动都是新民主主义革命时期中国新音乐文化的组成部分；简单地按照历史人物的政治党派倾向出发，将他们人为地归入互相对立的不同阵营，并以此作为价值判断的依据，既不可能客观反映历史发展的真实情况，也不利于中国音乐事业的健康发展。

通过对以上几个问题的研究和探讨，我们可以对萧友梅本人的音乐艺术活动，以及他在中国近代音乐史上的作用和地位作出如下的基本归纳：萧友梅是一位具有资产阶级民主主义思想的爱国进步音乐家，通过在音乐创作、理论、表演，特别是在音乐教育方面的开拓性努力和长期实践，他对中国音乐在20世纪的巨大发展作出了无可替代的杰出贡献。由他所创建的上海国立音乐院（国立音专），在学制安排、课程设置、教学方

法等诸多方面，为后来建立的其他专业音乐教育机构起到了典范的作用，所培养出来的高质量学生多数成为我国音乐事业的栋梁之材，为中国音乐文化的发展发挥了巨大的推动作用。通过其一生的大量理论著作、音乐作品、公开言论及教学实践，萧友梅的音乐教育思想对与他同一时代、在他去世之后乃至今天的中国音乐教育事业产生了极为深远的影响，他以音乐教育为中心内容的艺术活动，也应被视为中国近代新音乐文化的重要内容。

当然，由于客观历史条件及其本人视野的局限，萧友梅在认识到并指出我国传统音乐文化及音乐教育所存在诸多弊端的同时，虽然也就“复兴国乐”拟定了实施计划和步骤，却未及在音乐教育实践中付诸实行；他所主持的专业音乐教育基本上是以德奥为中心的欧洲音乐教育体系为摹本，教学内容也是以欧洲古典音乐为主，对音乐领域的“欧洲文化中心”思想产生了一定的诱发作用；对中国传统音乐的研究和教学，都还处于起步阶段，与建立中国音乐理论体系和音乐教育体系之间尚有很大的距离；由于他在音乐教育事业上投入了自己的绝大部分精力，同时也因为国立音专当时所处的特殊地理位置，萧友梅的音乐创作在他一生的艺术活动中仅居于次要地位，他的音乐在广大人民群众中所产生的影响，也不及同一时代最家喻户晓的音乐家们。

综上所述，萧友梅在音乐艺术诸多领域的实践活动所产生的积极意义，要远远大于由于主观和客观因素所造成的消极作用，由他所开创的近代专业音乐教育，为中国近代音乐文化的发展奠定了较坚实的基础。将他称为中国近代音乐教育的开创者和专业音乐教育的奠基人，应当是名副其实的。萧友梅的某些不足与局限，（除去他个人的性格和天赋因素之外）既是那一时代的音乐家一时难以逾越的时空天堑，也正是后来的音乐工作者应当在前人的基础上有所改进和突破之所在。

第四节

中国近代音乐教育的成败得失

萧友梅个人艺术实践迥然不同的评价，实际上表达了人们对中国近代音乐教育，乃至对中国近代音乐整体发展走向的不同看法。乐观者认为，通过从学堂乐歌开始近半个世纪的努力，中国近代音乐教育从一穷二白的状态中获得了质的飞跃，不仅走上了规范化、系统化的发展道路，引进了西方先进的音乐技术和理论，促进了东西方音乐的交流，也培养出了大批高水平的新型音乐人才，创作出数量可观的足以代表中华民族时代精神的新音乐作品。悲观者则认为，正是这近半个世纪的音乐教育思想和实践，造成和强化了“欧洲文化中心论”在中国音乐界的广泛影响，在系统学习西方音乐技术、理论的同时，严重忽略了对中国传统音乐的研究和教学，导致了在广大音乐学子心目中唯西方音乐为最高雅，而“音乐母语”濒临灭绝的危险局面，这样的教育体系培养出的是“黄脸黑发之西洋音乐家”，由这些音乐家所创作的不过是西方音乐的某种翻版，是“远缘杂交”而成的“不中不西、非驴非马的变种”，中国近现代音乐的发展道路从一开始就走上了歧途！

面对如此水火不能相容的对立观点，每一个关心中国音乐之过去、现在和未来的有识之士，都会更加冷静、深入地思考与之相关的一系列问题，并试图从一连串似乎充满了矛盾与悖谬的现象中梳理出时代变迁的主要线索，摸索出历史发展的客观规律。在这所有的矛盾与悖谬中，“中西文化”的冲击与反应，独立与交融，控制与反控制无疑是其中的核心内容，由这一核心内容出发，就衍生出了一连串既相互独立又密切关联的问题：中国音乐到了近代究竟是否落后于时代，“文化价值相对

论”对于中国近代音乐的意义应如何体现？中国近代音乐教育为何以西方为师构建自己的教育体系，这样做的结果对中国音乐文化的发展究竟是利是弊？中国音乐在近代的发展是否还与传统音乐有所关联，“丧失音乐母语”究竟是危言耸听的主观臆度还是迫在眉睫的客观威胁？中国近代音乐教育的所得与所失主要体现在哪些方面，二者之间是否存在某种联系？中国音乐在现在与将来应当如何对待西方音乐文化的冲击，如何处理继承传统与时代发展之间的复杂关系？

问题之一：中国音乐文化到了近代究竟是否落后于时代的发展，“文化价值相对论”对于中国近现代音乐的意义应如何体现？

对这一问题的回答是我们判断中国近代音乐发展许多问题的基点和前提，之所以会从同样的事实中得出相反的结论，很有可能就是因为对这一问题的判断出现了歧异。如果认定中国音乐文化到了近代之后确实已落后于时代的发展脚步，并且仅凭自身文化传统的力量难以逆转这一态势，那么向先进的国家和民族学习以缩短与时代发展之间的差距，几乎就会成为一种必然的选择。而如果认为中国音乐文化即便在近代也不存在落后的问题，甚至否认文化之间的可比性，强调文化的“相对价值”，那么向别的国家和民族学习不仅丧失了其基本的合理性，还会成为破坏文化独立性和相对价值的消极行为。在这里，问题的关键在于：**不同的音乐文化之间是否存在某种可比性？文化之间的比较和交流是否有利于它们各自的生存和发展？**

文化是人类社会历史发展过程中所创造的物质和精神财富的

总和，它是某个国家、民族、地区人民长期以来的生存环境、风俗习惯、审美情趣、历史传统等诸多因素的集中体现，也是人们赖以生存的精神家园。从这一点上看，文化本身不仅具有较强的稳定性，也带有明显的民族性、地域性特征。文化又是一个随着历史和时代的变迁而不断变化、展延的概念，当人们的生活、生产方式发生显著变异，思维方式亦随之产生变化之后，文化决不可能不受以上这些变化的影响，而停留在最初的原始状态。从这一点上看来，文化的发展又具有显著的阶段性、时代性特征。

从文化的民族性、地域性特征出发，不同的音乐文化之间的确较难直接比较，更难以据此对其艺术价值作出准确的高低评判。如同重视大自然中千奇百怪的各种生物对于维持生态平衡的重要作用一样，我们希望各国、各民族的音乐文化也能保持自身的鲜明特色和相对独立性，尽量避免被其他强势文化所同化的结果，以维持世界各地区音乐文化的多样性。强调各种文化的“相对价值”，其积极意义正在于此。从文化的阶段性、时代性特征出发，任何地区和民族的音乐文化都会经历一个从初级到中级，再从中级到高级的演进过程，而音乐文化的这一演进过程，不仅毫无例外地都与此地区和民族的生产力发展水平和文明发达程度密切相关，而且具有一定的共性因素：如在乐器制造的工艺水平，音乐技术的发展高度，音乐形式的完善程度以及音乐表现人类思想情感的深度、广度等方面，不同的音乐文化之间并非没有比较的可能。如果我们承认这一点，并且不带偏见地将17、18世纪以来的中国的音乐与同一时期的西方音乐加以比较，就会发现至少就文化的阶段性、时代性特征而言，中国音乐的确大大落后于经历了惊人发展的西方音乐。

中国音乐在这一时期的落后是深刻的、全方位的：**就音乐形态本身而言**，中国音乐基本上还停留在中世纪之前的状态，虽

然在明清之际，戏曲、曲艺剧种、曲种、声腔流派层出不穷，但其所用之音乐语言比较以往并无实质性、突破性的发展，大都是对已有之音乐语言加以局部性的修饰与改良，音乐体裁与题材也显得较为局限；**就音乐与时代发展的关系而言**，这一时期的中国音乐基本上还是作为人们茶余饭后的消遣、娱乐，与时代发展的最新动态明显脱节，既未能充分反映人们在巨变的历史条件下复杂、深刻的心理变化，也未能以艺术的语言描绘出沧海桑田、世事变迁的宏伟场面；**就音乐的记录和传播方式而言**，中国音乐还延续着古老的传统方法，乐谱改良的步履蹒跚导致大量音乐作品无法在日后还原其真实面貌，传播方式的局限泥古使得音乐的影响范围相当有限；**就音乐的理论研究与实际应用而言**，虽然也曾出现过如朱载堉"新法密率"这样的乐律学家和音乐科学成果，但就总体而言，有关中国音乐的理论研究与实际应用都相当薄弱，更未能形成比较完整、科学的音乐理论体系，朱载堉虽率先完成十二平均律计算和设计工作，却未能在中国人的音乐生活中产生任何实质性影响，也正说明了这一点；**就音乐的传承方式而言**，长期以来的"口传心授"、"耳濡目染"等方法仍是人们学习音乐的主要途径，社会化的音乐教育体系迟迟未能建立，面向普通大众和现代社会的学校音乐教育、音乐师范教育、社会音乐教育和专业音乐教育基本上都处于空白状态。对比西方音乐在同一时期的显著发展和卓越成就，我们不得不承认，曾经拥有辉煌过去和灿烂历史的中国音乐，到了近代之后确已落后西方多矣！

落后本身并不可怕，承认落后也并不是令人羞愧的举动，真正令人汗颜和悲哀的，是在落后之余仍浑然不觉，并以"阿Q"似的精神胜利法来安慰自己。坦承落后往往是不甘落后、奋起直追的第一步，只有寻找到落后的真正根源，并对这一病根"对症下药"，中国音乐才有可能走出举步维艰、发展迟滞的泥潭，

走上与世界各国、各民族音乐齐头并进的阳关大道。当毛泽东坦率地说出“中国人从来就是一个伟大的勇敢的勤劳的民族，只是在近代是落伍了”这样的话时，表现出的是一种欲从一片废墟与瓦砾中建设新中国的雄心与魄力；当中国近代音乐的先行者们历数中国传统音乐的种种不足时，传递出的也是一种欲对传统音乐加以改进，创造出足以代表时代精神之中国新音乐的勇气与决心。

“文化价值相对论”（或称文化相对论）是成型于20世纪中期的一种人文社会科学学说，它主要是针对长期以来形成的“欧美文化中心论”而提出的。这一学说肯定每个国家和民族的文化都有其特点和存在价值，主张重视和尊重广大弱小民族和受压迫民族的文化价值，推动世界文化走向多样化的格局。文化相对论在各人文领域中有不同的影响，在社会和文化研究领域，它指的是多元合理性，认为文化观念和社会习惯都形成于特定的“历史”，构成独特的“身份”，任何社会或文化，只要其正常运作，便应视为合理；在文学和艺术领域，文化相对论的结论是“文本”（text）本身没有固定的意义，不同时代、不同环境中的人对同一文本可以有不一样的理解。二次世界大战之后，战争的破坏和经济的衰退深刻地动摇了人们对西方文明的信念，西方价值观念中那原本建立于物质文明之上的自信滑落到了崩溃的边缘。在此现实面前，20世纪的西方文化相对论一反以前的乐观自信，转受悲观论和怀疑主义所支配，开始拒绝文明—原始的文化等级区分，摈弃关于西方社会、道德和知识的优越感，而倡导文化平等的观念，接受非西方的价值、信念和制度的合理性。应当说这一学说在当今世界文化沙文主义盛行，弱势文化群体被进一步削弱乃至同化的格局下，应有其现实的积极意义。20世纪八九十年代之后，国内不少音乐理论学者受这一学说之影响，以“文化价值相对论”为其理论基础，对“欧洲音乐中心论”提出了严肃的批

评，更有部分学者将“欧洲音乐中心论”的形成和发展，与中国近代音乐开拓者们向西方学习的举动联系在一起。

对此，我们应当清醒地认识到，文化相对论既有其积极的作用，也有可能产生消极的效果。如果说文化价值普遍论认定世界上只有一种可以用来判断任何文明的普遍价值，只有自己的文化价值具有普遍性，因而带有文化沙文主义的烙印；文化价值相对论则强调每种文化各有其自身价值，强调“他们”和“我们”的不同，这样的论调如被推至极致，就会不可避免地带有种族主义的气息。文化的沙文主义和种族主义对我们来说其实皆不可取，普遍论和相对论的争论，问题不在于取舍，而在于如何避免走向极端，这也正是文化相对论在当今中国社会能否发挥其积极作用的关键所在。

冯文慈先生曾对“文化价值相对论”在国内音乐理论界的影响及其局限性曾经作出如下的概括：

> 第一，它孤立地强调各种民族音乐文化的自在面貌，忽视和否定它作为意识形态所赖以形成的社会条件，从而导向否定音乐文化在新的社会条件下的发展进步，即只肯定历史上固有音乐文化的一切，故步自封，否定传统的发展。第二，它夸大各种民族音乐文化的价值的相对性，认为各种民族音乐文化的价值相等，从而否定对任何音乐文化价值标准进行比较的必要性与可能性，否定任何意义上的相比较而言的长处短处、优点缺点、进步落后等等的差别。第三，它强调各种民族音乐文化孤立自在的独特性，不恰当地忽视或否定不同民族音文化之间的共性，从而否定它发展过程中客观上存在的共同规律。[78]

这一学说最致命的弱点，就是缺乏历史发展的眼光，以静态的标准去评价历史人物和事件，甚至试图将历史纳入后人的理论框架。“文化价值相对论”的提出曾是对“欧洲文化中心论”的重要修正，它的积极意义更多地应体现在珍视本国传统

音乐遗产，抵制现今欧美“主流”音乐文化借助商业化操作在世界范围内的文化渗透，在新的历史时期中将中国音乐进一步发扬光大。但我们也必须看到，“文化价值相对论”的提出具有其特定的历史条件，它的诞生也晚于中国近代音乐开始起步的时间，从这一观点出发去评论中国近代音乐史上的人物和事件，必须慎之又慎。

问题之二：中国近代音乐教育为何以西方为师构建自己的教育体系，这样做的结果对中国音乐文化的发展究竟是利是弊？

中国近代音乐教育是在“古乐雅音”颓势难挽，传统音乐教育机构和制度荒废已久的情况下开始建立起来的。当清政府拟订之《学务纲要》首次提到应于学堂教育中设置音乐课，并试图将这一世界通行的音乐教育方式与中国古代传统挂钩之时，却尴尬地发现“中国古乐雅音，失传已久。此时学堂音乐一门，只可暂从缓设，俟将来设法考求，再行增补。”[79]因此，当维新人士和留日学生们发起“学堂乐歌”运动时，放在他们面前的实际上只有两种选择：或是如清政府一般，竭力维持“中学”之体统，到古乐雅音中去徒劳地寻找适合现实需要的现成教材；或是将眼光投向音乐教育最为发达的欧美国家，以及步他们的后尘而迅速走上发展之路的日本，借助他人的成功经验来构筑本国的音乐教育体系。在当时的历史条件下，除了少数的封建卫道士之外，大多数新型知识分子和维新人士会作出怎样的选择是不言自明的。事实上，除了音乐教育之外，在政治制度、科学技术、文化艺术的诸多领域，向西方学习以寻求通向现代化的捷径，也是那

时先进的中国人共同的选择。

以西方为师构建中国近代音乐教育体系的有利之处在于：一、可以在最短的时间内建立起近代化的音乐教育机构，或使音乐教育迅速进入当时的新式学堂，避免因为“俟将来设法考求，再行增补”而浪费宝贵的时光。二、可以利用社会化教学之优势，尽快培养出数量可观的新型音乐人才，通过他们将音乐教育普及到社会各阶层，从而产生更大的社会影响力。三、使西方音乐文化走出了教堂和皇宫，迅速为广大中国人所熟悉和接受，缩短了中国与世界音乐文化之间的距离。四、通过中国人自主的教育行为，打破西方教会学校对音乐教育的垄断，宣传求学上进、爱国自强的时代精神。当然，这一“功利色彩”比较明显的做法也会不可避免地产生一些负面作用，如：基本照搬西方音乐教育的做法导致中国迟迟未能建立有自身特色的音乐教育体系，对中国传统音乐的研究和教学工作未能获得充分的展开；由于大部分音乐教育机构以西方经典音乐为其主要教学内容，导致青年学生们对西方音乐的了解大大超出了对中国传统音乐的认识，在一定程度上诱发和加强了“欧洲文化中心论”在音乐界的影响；由于在教学过程中基本以西方音乐理论为主，中国音乐理论体系尚未能构建起来，致使部分青年学生误认为西方音乐理论是放之四海而皆准的“普遍真理”，甚至用它来衡量中国传统音乐，加深了音乐学子与传统音乐之间的隔膜感。

综合而言，笔者认为以西方为师构建中国的近代音乐教育体系利大于弊。我们必须了解，当中国近代音乐教育起步之时，正是封建王朝行将崩溃，帝国主义步步紧逼，军阀混战民不聊生，亡国灭种迫在眉睫的非常年代。近代音乐教育的开拓者们决不可能拥有充裕的时间去准备好一切必需的条件，他们需要做的是在“救亡”和“启蒙”之间用最短的时间培养出尽可能多的新型音乐人才以担负起“复兴国乐”的重任。在这样的情形下，采用“拿

来主义"的方法并逐步加以完善也许是惟一可行的途径。当然，正因为这一行为未及深思熟虑，所构建起来的体系存在某些缺陷和漏洞是在所难免的，近代音乐教育的先行者们后来实际上已经认识到了这一点，并已着力予以弥补。对比萧友梅回国初期发表的言论和他执教国立音专晚期表达的观点，就可以清楚地看出他对这一问题认识的不断深入。

问题之三：中国音乐在近代的发展是否与传统音乐有所关联，"丧失音乐母语"究竟是危言耸听的主观臆度还是迫在眉睫的客观威胁？

对中国近代音乐乃至中国近代文化发展最大、最深的忧虑，来自部分知识分子对在采纳西学过程中忽略甚至丢弃传统的担忧。的确有人担心来自异邦的轮船火车、议会制度、思想观念和交响音乐将会瓦解中国原有的道德架构和文化秩序，由于"在一百年努力西化的道途中，中国人丢掉了太多自己的东西"，[80]中国传统文化面临着被"连根摇撼"的险境。而随着西方音乐通过各种途径大举进入中国，戏曲、曲艺、民歌、民族器乐等中国传统音乐也面临着前所未有的巨大冲击，于是有人担心，中国近代音乐将会成为西方音乐全面影响下的一种不伦不类的音乐，而中国人在将自己的音乐传统全部丢弃之后，将会面临着"丧失音乐母语"的绝境。那么，中国传统音乐究竟在多大程度上已被舍弃和遗忘，它与中国近代音乐的发展之间是否存在某种关联关系，所谓"音乐母语"究竟应是怎样的一种语言，我们的确面临着一些必须回答的问题。

从远古的乐舞音乐、金石之乐，中古的宫廷百戏、文士音

乐，到近古的戏曲、曲艺、民间器乐，这些毫无疑问都是中国传统音乐的组成部分，也是最可宝贵的古代音乐文化遗产。然而正如每个时代的人们会有自己不同的生产、生活和思维方式一样，源远流长的中国传统音乐也并不是一个固定的、僵化的概念，而是随着社会历史的进展而不断新陈代谢的有机体。如果说中国人对过去年代的音乐文化会有所舍弃的话，那么这种舍弃绝不仅仅发生在近代，而是贯穿于中国音乐文化悠长历史的过程始终。中国传统音乐也是一个博大宽广的开放体系，这一传统绝非仅是华夏民族独创、独享的文化成果，而是各民族、各地区人民音乐智慧在神州大地上的融汇和结晶。从2世纪后半叶胡乐器在宫廷内的流行，4世纪中叶印度音乐的传入，到南北朝隋唐时期中外音乐交流的第一次高潮，外来的乐器、乐制、乐风不仅促进了音乐文化的发展，通过中国乐人的咀嚼、吸收、消化，也极大地拓展和丰富了中国音乐传统的内涵。正如冯文慈先生所归纳的那样，“交流可以促进沟通，从而推动发展，‘鼎新革故’。如果闭关自守，没有文化交流，音乐文化的发展可能会比较缓慢，甚至相对停滞。”[81]

当中国人在20世纪初经历中外音乐交流的第二次高潮时，他们所面临的又是怎样的一种局面呢？一方面，失传已久的“古乐雅音”已进一步衰竭并接近销声匿迹，无论在宫中还是民间，它的地位早已为更具世俗色彩的市民音乐所取代，琵琶、胡琴、唢呐、扬琴等外来乐器，都已被确定为中国民族乐器的重要成员，戏曲、曲艺、民间器乐等市民音乐构成了这一时期中国音乐传统的主体部分；另一方面，“天朝帝国万世长存的迷信受到了致命的打击，野蛮的、闭关自守的、与文明世界隔绝的状态被打破了”[82]，伴随着西方近代文明的大规模进入，西方音乐文化也以前所未有之势闯入了中国，国人在经历了最初的迷茫和徘徊之后，不仅认同了这一陌生的外来文化，并将其当作改变中国音乐落后面貌的重要参照坐

标。中国近代音乐的发展，正是在传统音乐的流布嬗变和西方音乐的渗透影响这两大主题的共同影响下，在既矛盾冲突又互相砥砺中开始其恢宏的展开与变奏的。

曾有当代的中国音乐学者暗示除了华彦钧之外，“本世纪以来的中国”已鲜有“为人们所公认的，真正属于‘国粹’的音乐家”[83]，也有人以没有一位中国音乐家或作曲家“采用‘八板体’的形式写过一首真正具有中国乐风的作品”为例，来说明“继承中国音乐的传统几乎已经成为一句有名无实的空话”。[84]在持有类似观点的学者们看来，中国近代“新音乐”的发展与传统音乐之间基本上是无关的，即便是刘天华、冼星海这样的作曲家，《黄河大合唱》、《“梁祝”小提琴协奏曲》这样的音乐作品，也不过是西方音乐影响下造就出来的人物或作品，在他们的心目中，惟有杜绝一切外来影响、“纯粹”来自传统的音乐，才能称得上“真正的”中国音乐。然而，如果按照这样的逻辑来理解传统的话，或许我们该认为就连被公认为属于“国粹”的华彦钧的音乐也算不上是“纯粹”的民间器乐，因为在“传统”的二胡曲中既不该有《二泉映月》中这样宽广的弦乐音域，更不应出现《听松》中铿锵有力的军乐音调。

实际的情况是，即便在戏曲、曲艺、民间器乐等传统音乐艺术中，外来文化的影响同样是不可避免的，这些艺术品种在西方音乐的强力冲击下不仅得以留存下来，并在近现代以来获得进一步的发展，除了传统音乐本身所具有的强韧生命力之外，民间艺人们善于并勇于从外来艺术中汲取养料，也是不可忽视的关键因素。近代中国戏曲变革的成功实践及其所带来的流派林立、诸美争艳的兴盛局面，便是以上结论的最好注解。另一方面，大部分专业音乐家们对传统音乐是相当重视的，从萧友梅“复兴国乐之计划”的拟订，赵元任“中国派和声的小试验”，黄自建设中国“民族化的新音乐”的主张，刘天华“从

东西的调合与合作之中，打出一条新路来”的努力，到冼星海“吸收民歌的精华，创作真善美的民歌”的实践，都证明近代“新音乐”的发展与传统音乐之间有着密不可分的血缘联系。如果简单地将一切在不同程度上吸收了外来因素的音乐形式都与“继承传统”对立起来，除了说明有些人对“传统”的认识过于狭隘且缺乏发展的眼光之外，只能证明他们已丧失了吐故纳新、鼎新革故的勇气和活力。

曾经亲身经历中国近代音乐发展诸多历史事件的廖辅叔反对用固步自封的态度对待传统，他认为西洋音乐逐步传入我国“并未导致中国音乐的消亡”，“中国音乐的母语并没有消失，有许多音乐作品一听就知道是中国音乐，如果认为像刘天华那样的音乐创作都是‘西洋化’的结果，那是一种‘慈禧太后式’的对待外来文化闭关自守的态度”。[85]曾经创办“私立广州音乐院”，后又担任上海国立音专教务主任的陈洪则认为中国近代音乐的发展“并没有完全丢弃传统音乐”，比如中国的民族器乐、戏曲、曲艺等，“不都是在继承传统的基础上发展起来的吗”。[86]笔者认为所谓“中国音乐的母语”原本就是一种不断进化、发展的语言，从这种语言中所体现出的“民族传统”既非一时一刻所形成，也决不会在短时期内由于外来文化的冲击而轻易消亡，对于像中国音乐这样一个具有悠久历史和强大包容力的文化体系而言尤其如此。文化所形成和发生变异的根本原因不在于外力的作用，而在于这种文化能否集中体现一个民族在某一时期内对生存和发展等根本问题的关注。近代中国人所关心的根本问题是如何从封建社会发展迟滞的泥潭中摆脱出来，借鉴西方的成功经验尽快走上近代化的发展道路，在这样的时刻，要求他们拒绝一切外来影响去固守传统，无异于令他们采取坐以待毙的自杀政策。当然，我们并不否认传统音乐在走向近现代化的过程中受到了外力的冲击，尤其是20世纪80年代以来大量涌入中国的西方通俗音乐，借助其雄厚的经济基础、成熟的商业化

运作和对现代传播媒体的操纵，取得了在世界乐坛的强势地位，对包括中国在内的各国传统音乐文化造成了强大的冲击。我们在正视由此造成之负面影响的同时，一方面应当强调对于传统音乐文化的继承和保护，避免“丧失母语”之厄运；另一方面更应创造有利于传统文化生存与发展的社会环境，使其得以在开放、自由的氛围中不断适应现代社会的需要，成为具有强盛和持续生命力的“活着的”艺术。

问题之四：中国近代音乐教育的所得与所失主要体现在哪些方面?

如果从1903年南洋公学附属小学率先开设唱歌课算起，由中国人自主创办的近代学校音乐教育已经历了整百个年头。历史或当以百年计幼长，在刚刚过去的这一个世纪中，中国的音乐教育事业由一个初生婴儿逐渐成长为朝气蓬勃的青年，他所释放出来的巨大能量已为世界所瞩目。在一代又一代音乐教育家的共同努力下，一大批优秀的音乐人才被培养出来，普通学校中的艺术素质教育取得了长足的进展，全体国民的音乐素养也有了普遍的提高。一个不可否认的事实是：近代音乐教育的实施的确从很大程度上改变了近古以来中国音乐的落后面貌，对中国近代音乐的巨大发展产生了决定性的作用。在取得以上这些成就的同时，出现一些不尽如人意之处和有待解决的难题是非常自然的，回顾和总结中国近代音乐教育的所得与所失，对于我们“以史为鉴”、“对症下药”，在新的世纪中将音乐教育事业推向新的高度，无疑是十分有益的。

中国近代音乐教育之所得主要体现在：

一、音乐教育以社会化的方式走向普通民众，从整体上提高了国人的音乐艺术素养，彻底改变了古代音乐教育仅面向少数人的局面，为音乐艺术今后的发展奠定了社会基础。近代化西方音乐教育模式的输入使中国古代音乐教育仅面向皇族世子、宫廷乐官、梨园子弟、戏班学徒等少数人的局面得到了根本性的改变。中国近代音乐教育的开拓者们在构建专业音乐教育体系的同时，大都十分重视音乐师范教育、普通学校音乐教育和社会音乐教育的开展，在先后建立的各类新式学校中，青年学生们获得了学习音乐艺术前所未有的大好机会。他们不仅成为中国音乐事业未来的主要承载者，也是音乐艺术得以发展的重要社会基础。就此而言，比较少数音乐天才的涌现，国民整体音乐素养的提高更具决定性的作用。

二、初步建成近代化的音乐教育体系，为近现代音乐教育事业的发展积累了宝贵的经验教训。虽然中国古代音乐教育曾经有过辉煌的过去，西周的礼乐教育制度在周公的主持下可谓规范周详，然而自秦汉以来乐教从“官学”中淡出之后，音乐教育缺乏系统规划、教学手段陈旧、忽视理论研究、教学内容随意等缺陷一直未能获得有效的弥补，宋代以来民间戏曲曲艺班社中的师徒传承方式，也普遍存在重技轻艺、忽略全面素养培养的现象。而到了20世纪之后的近代中国，音乐教育在向音乐发达国家学习的基础上，初步建成了近代化的教育体系，在学制设定、课程设置、师资建设、教材创编等方面皆初具雏形。而20世纪初之后短短的几十年间，各级学校的教育章程和法规被制定、颁布出来，普通学校音乐教育、师范学校音乐教育乃至专业音乐教育以惊人的速度被建立起来；留学归国的新音乐家们以极高的热忱投入到创办学校、创编教材的工作中去，由中国人自己编创的音乐教材、理论著作和音乐作品纷纷问世，彻底改变了“古乐雅音，失传已久”以来中国音乐教学的真空状

态；这一体系也培养出一大批对中国传统音乐有所了解，同时又掌握了西方近现代音乐理论、技巧的新音乐家，为中国音乐在近现代的发展注入了源源不断的新鲜血液。

三、向国人介绍各个时期西方音乐中的优秀作品，主动地引进和借鉴西方音乐的先进技术和理论，拓宽了人们的视野，为中国音乐的近代化进程提供了重要的参考坐标。自“学堂乐歌”运动开始，中国近代音乐教育从它起步伊始就同西方音乐有着无法割裂的密切联系，从来自西方的记谱法、各种乐器，到各个时期的音乐作品、音乐理论，不仅极大地拓宽了国人认识音乐的视野，为各个层次的音乐教育提供了丰富的教学材料，也为中国音乐的近代化进程提供了重要的参考坐标。尤其是西方音乐中系统、缜密、完善的理论体系，对于急于改变中国音乐落后面貌的新音乐家们来说，更如雪中送炭般地求之不得。为了尽快缩短与音乐发达国家之间的差距，近代音乐教育的先行者们除了网罗从欧、美、日本等国学成归来的中国音乐家外，也聘请了不少西方国家的优秀音乐家任教。通过中外学者、专家的共同努力，不仅迅速提高了中国青年学生的音乐创作、演奏、理论水平，使他们熟悉了西方音乐在各个历史时期的丰硕成果，也促使他们在借鉴西方音乐的先进技术、理论的基础上开始探索音乐创作的民族化问题。

四、培养出一大批优秀的音乐人才，并由他们创作出数量可观的音乐作品。经过长时间的艰苦努力，从普通学校、师范院校以及专业音乐院校中，涌现出一大批具有高度社会责任感、理论素养及艺术水准的音乐人才，他们不仅登上了一度由西方人完全占据的音乐舞台，也创作出数量可观的各类音乐作品，其中就包括各种歌曲（包括学校歌曲、社会歌曲、艺术歌曲、合唱曲）、管弦乐曲、协奏曲、交响曲、歌剧、舞剧等原本属于西方的音乐体裁形式。这些作品中的优秀之作不仅具有新颖的形式，具有相当高的艺术水准和思想内涵，也生动、形象地表现出转型时期

的中国社会深刻而又恢弘的演进过程，和处于这一演进过程中的中国人内心深处的真实感受，体现出鲜明的民族精神和时代特点，为振奋民族精神、促进社会进步贡献了力量。

中国近代音乐教育在取得以上成就的同时，也不可避免地存在着某些缺憾和失误，一些问题所造成的负面影响还相当严重。我们今天认清和指出这些问题，不是为了将一切问题归咎于前人，更不是为了全面否定中国近代音乐教育曾经走过的道路，而是为了在总结经验教训的基础上改进今天的工作，并期待着中国音乐教育能够在21世纪走上全面协调、快速成长的健康发展之路。中国近代音乐教育的失误和不足主要体现在：

一、以西方音乐教育为摹本创建的中国近代音乐教育体系，在一定程度上导致了“欧洲音乐中心”观念在中国的影响。

如上所述，在近代中国音乐教育几近荒废，教学内容和教育体系近乎空白的情况下，以较为先进的西方音乐教育为摹本来构建中国近代音乐教育体系，已被实践证明为是在短时间内迅速提高教育水平，扩大教育规模，培养新型音乐人才的有效手段。但此举也导致中国近现代音乐教育从理论框架、学制安排、课程设置、授课方式等方面皆步西方后尘，授课和学习内容更以西方音乐为主，久而久之，客观上在广大青年学生中造成了以西洋音乐为正统，以欧洲音乐理论为普遍真理的观念，在一定程度上导致了“欧洲音乐中心论”在中国的影响。具体表现在：学习西乐的人数大大高于中乐的学习者，对西洋音乐（特别是欧洲古典主义时期以来的音乐作品）的熟悉程度大大高于对中国传统音乐、民间音乐的了解，对西方音乐理论的研究和推介无论就其深度和广度而言也远远超出了对本国音乐的理论研究，音乐创作在长时期内以西洋音乐作为首要的仿效对象，相当数量的音乐作品存在盲目模仿、风格混杂的现象，在音乐观念、价值取向、美学评价等方面也都以西洋音乐为准绳，以西衡中，重西轻中……

二、对中国传统、民间音乐的研究和教学相对滞后，完整的中国音乐理论体系迟迟未能建立。

在全面接受西洋音乐影响的同时，中国近现代音乐教育对本国传统音乐的研究和教学却相对滞后，从事中国音乐演奏、创作、理论研究的教育工作者不仅人数较少，受重视程度较低，而且常常面临着生源不足而无课可上的窘境。虽然在新中国成立之后，各大专业音乐院校对传统音乐、民间音乐的研究和教学重视程度有所加强，但是这些内容在总的音教体系中所占的比例仍然是较低的，这方面的学科和课程被削减课时乃至合并取消的例子至今并不鲜见。在教材编撰、理论研究、学术交流、学科建设等方面的投入不足，不仅导致了中国音乐在演奏、创作、理论研究等工作难以进一步开展和深入，完整的中国音乐理论体系迟迟未能建立，也使音乐学子对中国传统音乐的认识和理解远远落后于对西方经典音乐的了解，有的甚至达到了无知的地步。在音乐师范教育、普通学校音乐教育和社会音乐教育方面，情况同样不尽人意，传统民族音乐在正式出版教材和实际教学活动中所占的比例较低，改革开放之后西方通俗音乐对音乐舞台和传播媒体的冲击，造成广大青少年学生了解和接触中国传统民族音乐的机会越来越少，对本国音乐的概念也愈加模糊，民族音乐面临着知音难觅、后继乏人的境地，部分乐种甚至陷入了青黄不接、濒临失传的绝境……

三、单科音乐学校式的专业音乐教育体系，更重视对音乐表演技艺的传授，音乐理论研究相对薄弱，致使培养出来的学生缺乏全面的艺术与人文科学素养，视野较为狭窄，对音乐的理解难以进一步深入。

自上海国立音乐院始，中国近代专业音乐教育主要是以单科音乐学校的方式展开的。之所以形成这样的局面，一方面由于近代专业音乐教育本身就是在参考欧美单科音乐院校的基础上

构建起来的，一方面也是因为音乐教育在近代中国受重视程度始终不高，长期以来一直处于受排挤、被冷落的状态。萧友梅在主持北京大学音乐传习所时，何尝不想将“音乐传习所”办成名正言顺的“音乐学院”，然而在北京大学评议会的要人们眼中，音乐根本不是可与文学、法学等相提并论的学科，更不要说在高等学府中设立“音乐学院”了。新中国建立之后，专业音乐教育有了较大发展，无论从办学规模、办学条件、学科建设等方面都与过去不可同日而语。然而，由于建国初期参考苏联教育模式所进行的院系调整，专业音乐教育被集中到少数的几所音乐学院中，综合高校中的音乐教育实际上处于可有可无、自生自灭的状况，中小学音乐教育也仅仅停留在培养学生对艺术的兴趣和技能上……这样的状况不仅导致受教育群体的总体音教水平偏低，音乐艺术赖以生长的社会基础难以与欧美音乐发达国家相提并论，也导致了专业音乐院校培养出来的学生普遍缺乏全面的艺术与人文科学素养，视野较为狭窄，对音乐的理解难以进一步深入。在这样的教育体系下，虽然不时会涌现出一些禀赋优良的音乐“天才”，却难以造就出技艺俱佳、修养深厚的音乐“大师”……

第三章

结语

从南洋公学附小乐歌课上咿呀学唱的懵懂学童，到世界顶尖音乐比赛上频频获奖的中国青年音乐家；从昔日《学务纲要》中“学堂音乐一门，只可暂从缓设”，到今天遍布全

国几十所高校包括音乐教学在内的“文化素质教育基地”；从北京大学第三院大礼堂中仅十余人的音乐传习所管弦乐队，到维也纳金色大厅舞台上建制齐全的中国乐团；从上海陶尔斐斯路狭小院舍中的23名新生，到今日全国各地大中小学校中的数以万计的音乐教师……中国近现代的音乐教育事业在刚刚过去的一个世纪中走过了漫长、曲折的发展道路，不仅从根本上改变了长期以来音乐教育在教育体系中近乎真空的局面，也对中国音乐在20世纪的发展走向产生了极为深刻的影响。就此而言，将中国近代音乐教育的先行者们称为“近现代音乐文化的开拓者”是并不为过的。

是他们将音乐艺术从封建统治阶层的重重禁锢中解放出来，将音乐教育的受众从梨园子弟、太常乐工拓展到各阶层的普通民众，将音乐主要为封建帝王们祭祀神鬼、娱乐享受的工具，变为广大民众陶冶情操、鼓舞精神的高尚艺术，从而跨出了中国音乐由中古时代向近现代转化的实质性一步；是他们将西方音乐的先进技术和理念引入中国，不仅使国人得以领略西方音乐的精华，极大地拓展了艺术视野，也使他们从一个全新的角度去审视中西音乐之异同，为中国音乐在新时代的发展开辟了一条崭新的道路；是他们对中国传统音乐的精髓开始加以归纳、整理，将长期以来处于自然、自发状态的传统民间音乐纳入了科学化理论研究的范畴，为创建具有民族特色的国民乐派，为建立中国的音乐理论体系打下了最初的基石；是他们以民族传统艺术为灵感源泉同时又借鉴西方作曲技巧，创作了中国近代第一批从内容到形式皆焕然一新的音乐作品，从一个侧面深刻地反映了近代中国波澜壮阔、交错融合、新陈代谢的社会现实和时代精神，也为后来者创作更多、更优秀的音乐杰作提供了可资借鉴的宝贵经验教训；是他们在极为艰苦的条件下创办了中国第一批具有近现代性质的音乐教育机构，培养出一代又一代优秀的

音乐人才，不仅逐步改变了近代以来中国音乐创作、演奏、教育、理论研究人才严重匮乏的局面，也为中国新音乐文化的发展做好了初步的人力资源准备……他们对中国近现代音乐文化所作的杰出贡献，是任何人都无法否认的。

如何对这些历史人物和历史发展的轨迹作出实事求是的客观评价，不仅是一个有关于中国近现代音乐史的学术问题，对于正处在承前启后、开创未来阶段的中国音乐学界来说，更是一个十分紧迫的现实问题。对于这些问题的不同认识和看法，很有可能会导致对现实和未来迥然不同的判断。因此，避免从相对片面的政治、党派、种族、学说等角度出发，避免用孤立、僵化、静止的眼光去看待历史人物和现象，在今天就显得尤为重要。早在上世纪30年代，不是就有人以后来被证明为偏狭短视的眼光，指责刚成立不久的上海国立音专为脱离广大民众、反对新音乐运动的“学院派”，并喊出“打倒古典主义学院派”的口号吗？[87]到了上世纪80年代，不是又有人以诞生于40年代末的“文化价值相对论”为武器，抨击近代以来的音乐教育工作者为提倡“全盘西化”，导致“音乐母语”消失的罪魁祸首吗？[88]时至21世纪，不是还有人认为自晚清以来中国音乐家的所作所为，无非是“驾驭西方管弦乐及钢琴等各种乐器，以之为中国音乐奋斗之终极目标”，并且“此一方向进程百年来不仅没有中断，也根本无变化修正”吗？[89]

无论将他们描绘为“全盘西化”，反对“新音乐运动”的“古典主义学院派”，还是提倡“欧洲文化中心论”，导致“音乐母语”灭绝的历史罪人，或是带有人身攻击色彩地将他们统统形容成“强烈民族自卑感及自大狂的复杂混体”[90]，……近代音乐教育先行者（乃至近代以来的所有中国音乐家们）头上的这一顶顶“高帽子”，无不是某些人从狭窄的观察和思考角度出发，以点带面、以偏概全得出的与历史事实不甚相符的错误、偏激结论。

尤其值得注意的是，这些批评者中的一部分人甚至根本未对一手资料和历史文献进行全面、深入的研读，而是根据多次援引的只言片语或是从某些“戏说”电视剧中的获得的主观印象作出判断。这样的治学态度是不应提倡的，如此这般得出的“结论”除了以讹传讹之外，其学术价值令人怀疑。当然我们也能理解有些批评者是出于对民族传统文化的深厚感情和强烈的忧患意识，担忧中国音乐家会在铺天盖地而来的“欧风美雨”中迷失方向，将一个民族最为宝贵的文化传统弃之不顾，使现今和将来的中国人沦为丧失传统文化根基的“自我殖民者”。然而如果这种担忧的结果就是企图拒绝一切外来音乐文化的影响，希望在一个全封闭的环境中实现中国音乐的近现代化，则无异于重步满清王朝“间年外域有人来，宁可求全关不开”（乾隆语）最终走向覆灭的老路。

由于当时历史条件和个人认识水平的局限，中国近代音乐教育的先行者们对于某些问题的看法不够全面或有失偏颇，有些计划未及实施或同当初预期的效果相距较远，应该是完全可以理解的。而历史遗留下来的一些普遍性问题，往往不是个别人物的思想言论所能够决定，而是具有一定的客观必然性。这些问题的出现和存在，也正是我们应当在前人的经验、教训基础上有所感悟，有所改进，有所创建之处。

上世纪30年代，萧友梅主持下的上海国立音专为了改变中国内地（尤其是广大偏远地区）音乐教师奇缺的状况，创造性地采用了由各省教育厅保送学生学习，学成之后回原地工作的“定向培养”教育模式，向边远省区有志于学习音乐的青年学生敞开了当时中国最高音乐学府的大门。然而由于那时的社会动荡、战事频发，这一用心良苦的计划并未能长期实行下去并产生实质性的作用。而在当今的和平建设环境下，担负音乐教育规划、实施重任的教育行政部门，完全可以根据各地的实际状况，利用中心城市艺术教育的示范和辐射作用，为偏远地区培养更多的合格师

资，更可根据人才柔性流动的原则，派遣优秀的教师支援内地和边疆的音乐教育事业，使宝贵的教学资源得以充分发挥作用，使各地音教水准严重不平衡的情况得以较大的改观。

近代音乐教育招致非议较为集中的一点，在于其教学内容普遍以西乐为主，中国传统民族音乐所占比例较低，这一现象常被认为是直接导致受教育者对传统音乐文化的了解和认知程度较低，对西方音乐带来的负面影响缺乏辨别和抵御能力的主要原因。冷静、客观地看待这一历史问题，我们会发现这一方面是由于中国近代音乐教育在其初创阶段基本以西方模式构建，西乐所占比重自然较大，另一方面也是因为长期以来对传统民间音乐的理论研究相当薄弱，成熟的作品、教材、教师奇缺，有计划、成系统的教学活动一时难以展开。就在那样的现实条件下，“忽视、无视、轻视、否定传统中国音乐”并没有像一些人想象的那样成为近代音乐教育的主流，身为国立音专校长的萧友梅不仅聘任名师担任国乐教学，还在百忙中抽空研究戏曲音乐作品，撰写“旧乐沿革”教材并亲自为学生授课，在其执教生涯晚期更拟定了“复兴国乐之计划”及实施步骤。然而，正如萧氏本人清醒认识到的那样，实现“中国音乐之复兴”，建设中国音乐的理论体系、教育体系乃至“国民乐派”，绝非一朝一夕之功，而是需要至少一个世纪几代人持续不懈的艰苦努力！毋庸讳言，这一过程至今还远未完成。

中国近代音乐教育的先行者们常被指责为“欧洲文化中心论”的拥护者，“中国音乐落后论”的制造者。无须否认的一点是，在西方音乐大规模传入国内尚未太久，传统国乐的衰微趋势似难挽回的近代中国，的确曾有为数不少的早期音乐教育家们基于“爱之深，故不觉责之严”的心态，比较文艺复兴时期以来发展迅猛的西方音乐文化，历数传统国乐的种种不足，并且得出了中国音乐到了近代已远远落后于西方音乐的结论。虽然就时代发

展的未来趋势来看，他们的这一结论基本符合历史事实，然而他们在作出这一判断的过程中，有时却有意无意地采取了“以西为上”、“以西衡中”的立场，并且在一些中国人心目中形成了中国音乐“处处不如人”的印象，以至发出了如：“人人毁其家中之琴、筝、三弦等，而以风琴、洋琴教其子女，其期当亦不远矣”（沈心工），“中国之物，无物可改良也，非大破坏不可，非大破坏而先大创造亦不可”（曾志忞），“将来中国音乐进步的时候还是和这音乐（西洋音乐）一般，因为音乐没有什么国界的”（萧友梅）等不无偏颇的言论或感慨。在正视这些言论对中国近现代音乐发展之负面影响的同时，我们也必须看到产生这些言论的社会历史背景，以及随着时代的发展和进步，这些历史人物对自身言论所作的重要修正。曾经主张毁弃“琴、筝、三弦”的沈心工，到了晚年却热衷于七弦琴的研习和琴会的活动，对中国传统音乐文化倍加重视；曾经宣告“中国之物，无物可改良”的曾志忞，后来却热衷于倡建“中西音乐会”，进行“歌剧改良”——即京剧改革的活动；曾经发表过“音乐无国界论”的萧友梅，在其音乐生涯的晚期却在积极提倡搜集、整理“民歌、民曲、旧剧”的同时，认真思索建立中国“国民乐派”以“复兴国乐”的方法与途径……

如何把握中外文化（在近代主要是中西文化）之间既矛盾冲突又互相促进、交流融汇的复杂关系，是中国传统文化走向近现代化过程中必然会遇到的首要问题。中国近代音乐教育工作者在此问题上所作的选择，绝非个别人心血来潮的一时冲动，或是少数人头脑发热的决策失误，而是由那一特殊时代的内在发展规律所决定的。在封建王国的大厦即将崩塌，帝国主义的威胁迫在眉睫，相对凝固的传统文化难以拯救国家民族于危亡的患难之刻，无论是思想家、政治家、军事家，还是科学家、艺术家、教育家，为了救亡图存、启迪民众、自立求强，纷纷不约而同地将眼光投向了“西学”。他们这样做的原因，一方

面是看到西方社会在工业革命和文艺复兴运动后，不仅国富民强、国力昌盛，在精神文化领域也突飞猛进、硕果累累；另一方面也是受到了东方邻国同时又是敌国的启示，日本明治维新向西方学习获得了成功，在短时间内迅速摆脱了受人欺凌的地位，弹丸小国成了令人生畏的对手，国人在痛定思痛之后不可能无所触动。在“师夷之长技以制夷”思想的启示下，“西学东渐”成为影响深远的文化潮流和社会风气，新型知识分子在自然科学、人文思想、文化艺术等领域介绍、传播、学习、借鉴“西学”，决不是一种个别偶然的现象。

近代音乐教育事业的开创和发展，正是伴随着中国社会近现代化的历史潮流而同步前行的。当沈心工、曾志忞等人在清王朝的教育规章之外将“乐歌”这种音乐教育方式由日本引入中国，当蔡元培、萧友梅等人在众人怀疑不解的目光中创建中国的专业音乐教育机构之时，他们所面临的一边是千年不变且荒废已久的音乐传承之法，另一面是生机勃勃又已成体系的西方教育制度。对急于在音乐教育的荒漠之中开垦种植绿洲，为中国的新音乐事业培养新鲜血液的开拓者们来说，他们会选择怎样的道路是不言自明的。事实上在当时的社会历史条件下，拒绝来自西方的成功经验，仅靠中国传统音乐自身的内在进化力走向音乐教育的近现代化是无法想象的。必须郑重指出的是，虽然借鉴了西方的教育模式，又对中国传统音乐文化的落后与弊病毫不讳言，大多数近代音乐教育开创者并非“民族虚无主义”和“全盘西化”论者，而是热诚的爱国民主人士。他们对传统民族民间音乐的宝贵遗产大都十分珍视，并视之为创立“国民乐派”与“复兴国乐”的重要基础。那些指责他们对中国音乐缺乏了解，将“欧洲文化中心论”作为世界观的现代人士们，很有必要对历史人物的思想言论再作一番全面深入的探究，同时也应对探索、研究浩瀚如烟的传统音乐文化，创建中国音乐理论体系、教育体系的复杂程度

作出正确的估计。

实事求是地说，中国当代音乐教育有待改进之处的确还很多：就总体而言，包括音乐教育在内的艺术教育在“科教兴国”战略中的位置尚有待明确，传统应试教育向新兴素质教育的转化过程步履艰难，国民的受教育程度及音乐艺术素养普遍不高，外来音乐文化（特别是现代东西方通俗音乐）的观念与形态对正统音乐教育造成的冲击不容忽视。就局部而言，专业音乐教育的学科分布仍不尽合理，重技艺、轻理论的传统现象一定程度上依然存在，中国音乐的创作、理论、研究、教学等工作仍比较薄弱，建立中国音乐理论体系尚有待时日，音乐理论研究与其他人文社会科学乃至自然科学研究脱节的现象比较严重，研究工作的深度和广度皆有待开拓；普通学校的音乐教育在法定的教学大纲中仍处于令人尴尬的陪衬地位，音乐类课程受到其他“主课”排挤的现象比较普遍，学生的课业负担过于沉重以至于“素质教育”很大程度上仍停留在研讨和宣传阶段，对音乐教育“表面文章”的注重远远胜过于从本质上提高全体学生艺术素养的努力，各地区、各学校之间音乐教育的师资力量、财政投入、教学水准相差悬殊；社会音乐教育的状况更不容乐观，由于西方及港、台、韩、日等地区通俗音乐的大量涌入，加上不少媒体出于商业利益的考虑不加选择地迎合制造商及部分听众的需求，大量艺术水准低下的音像制品充斥着电视、广播、舞台、音像商店，社会音乐教育基本处于放任自流的无序状态，严肃音乐作品（尤其是中国传统民族民间音乐）受关注程度下降，甚至面临着市场分流、听众断层、发展乏力、后继无人的局面……

出现如上所述情况的原因是异常复杂的，如果将这些不尽人意现象的起因，通统归咎于音乐教育先行者们于百年前所作的选择，显然是不负责任的做法。在21世纪的今天，肩负着“中

华民族伟大复兴”重任的当代中国音乐教育工作者，不应将眼光停留在前人的失误和不足上，而当充分利用大大改善了的现代物质条件和已有理论研究成果，在前人努力的基础上不断有所突破、有所创新，以完成前人未竟的事业，开创足以同伟大时代交相辉映的中国音乐的全新局面。我们也应该非常充分地意识到，随着历史的进步和文化的创新，音乐教育还会不断面临新的考验和挑战，因此，保持与时俱进的历史唯物主义态度，避免用僵化、静止的眼光去看待历史、现实和未来，是我们不至落入形而上学泥潭的重要保证。

另外，我们还需要注意有些人在批评历史上曾有的“欧洲文化中心论”的同时，却又有意无意地以“白人‘东方文化主义’”的角度出发去评论中国音乐的历史与现实，他们最爱列举的“事实”，往往是西方的某著名汉学家或乐评家在聆听了中国音乐家的演奏后，痛骂后者的音乐是对西方某种过时音乐的拙劣模仿，完全丧失了中国传统音乐的根基云云。然而他们在津津有味地转述这一评论的同时，却忘了西方汉学家、乐评家眼中的中国传统音乐，或许还是慈禧太后时代的中国音乐，的确就有这样一些西方人，希望看到中国人永远生活在故宫博物院中，还是拖着辫子，裹着小脚，为“进化的”西方人预备着一个永不更新的人种学博物馆。这些人心目中的“中国传统音乐”，说到底只是符合他们仿古想象力的某种音乐“标本”。以这样的想象力作为评价的标准，中国音乐近现代以来的所有发展和进步都是毫无意义的；以这样的想象力作为批评“欧洲文化中心论”的武器，更像是自相矛盾、荒唐可笑的文化悖论；以这样的想象力作为中国音乐走向未来的参考坐标，我们只能走入一个看不到任何希望的死胡同。

百年前的今天，沈心工自日本留学归来，在南洋公学附属小学开设乐歌课，揭开了国人创办近代音乐教育的序幕；百年

后的今天，中国的音乐教育工作者正面临着前所未有的机遇与挑战。与一个世纪之前的音乐教育先行者们相似的是，我们同样需要面对继承与发展、外来与本土、传统与现代之间的多重矛盾，在一个社会经济、文化发展极不平衡的大国从事音乐教育事业仍然需要付出极为艰辛的努力；与他们当时的境遇完全不同的是，我们正经历着中国历史上最好的发展时期，面临着发展音乐教育事业的最好机遇。在"科教兴国"已经成为基本国策的今天，越来越多的教育行政工作者意识到了艺术教育的重要性，对人文社会科学、艺术科学和素质教育的精神和物质投入都达到了前所未有的地步，总结前人经过长期实践所积累的经验和教训，更使我们有可能少走弯路，减少失误，加快建设社会主义现代化教育事业的步伐。在全体音乐教育工作者的共同努力下，中国的音乐事业将会迎来充满希望的新的世纪。

谨以此文向为了中国音乐事业奉献出毕生精力的近代音乐教育先行者们表达最崇高的敬意！也向在本文写作过程中曾给予重要帮助的廖辅叔、陈洪、谭抒真三位已故前辈音乐家致以最深切的感谢和怀念！

2003年10月15日第三稿

---

[1] 参见中华人民共和国文化部教育科技司编《中国高等艺术院校简史集》，浙江美术学院出版社，1991年第一版，第282页。

[2] 参见本文附录《陈洪先生访谈录》，及《中国音乐辞典》，"广州音乐院"条目，人民音乐出版社，1985年第一版，第131页。

[3] 见《中国高等艺术院校简史集》，第261-265页，及李焕之："纪念一位可尊敬的中国音乐文化的创业者"，载《萧友梅纪念文集》第148页。

[4] 同上书，第265-270页，及《中国大百科全书 · 音乐舞蹈卷》"鲁迅

艺术学院音乐系”条目。

[5]参见杨育强编著《国立福建音专史纪》，1986年7月版。

[6]参见《悠悠往事堪自慰——江定仙自传》，原载于《中国近现代音乐家传》第二册，春风文艺出版社，1994年4月。

[7]参见孙继南编著《中国近现代音乐教育史纪年》附录63《国立音乐院史料》，第400-406页。

[8]参见戴鹏海《丁善德音乐年谱长编》，第46、53页。

[9]参见《上海音乐学院简史》，第17-32页。

[10]参见孙继南编著《中国近现代音乐教育史记年》附录75《西北音乐院拟改独立学院的有关史料》，原件存于中国第二历史档案馆。

[11]参见《中国高等艺术院校简史集》，浙江美术学院出版社，1991年版，第6页。

[12]同上书，第6、282、283页。

[13]萧友梅《介绍赵元任先生的〈新诗歌集〉》，原载于1930年4月《乐艺》季刊第一卷第1号。

[14]参见《乐苑谈往——廖辅叔文集》之《记乐艺社》，华乐出版社，1996年9月第一版，第320—326页。

[15]该刊主编为萧友梅、黄自、易韦斋三人。

[16]见《上海音乐学院简史》第6、13页。

[17]参见《部颁小学音乐课程标准》，载1933年5月《音乐教育》第一卷第2期。

[18]参见伍雍谊主编《中国近现代学校音乐教育》，第276-309页。

[19]参见《中国高等艺术院校简史集》中央音乐学院部分，第7页。

[20]参见刘靖之《萧友梅的音乐思想与实践》，现载于《萧友梅纪念文集》，第460页。

[21]教高一字022号文件。

[22]见《复兴国乐我见》，现载于《萧友梅音乐文集》，第539-542页。

[23]见《关于我国新音乐运动》，现载于《萧友梅音乐文集》，第465页。

[24]参见《闻国乐导师刘天华先生去世有感》，初载于1933年3月《刘天华先生纪念册》，现载于《萧友梅音乐文集》，第325页。

[25]参见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，“朱英”条目。

[26] 见贺绿汀《中国音乐界现状及我们对于音乐艺术所应有认识》，原载于1936年10月《明星》半月刊5、6期合刊本。

[27] 见贺绿汀《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》，原载于重庆《中苏文化》三周年专刊。

[28] 贺绿汀《民族音乐问题》，原载于1956年《人民音乐》6月号，现载于《贺绿汀音乐论文选集》第87、88页。

[29] 见冼星海《我学习音乐的经过》，《民歌与中国新兴音乐》，人民音乐出版社，1980年第1版，第117、118页。

[30] 原稿发表在1948年《民间音乐论文集》，修改稿发表在1982年《音乐研究》第2期。

[31] 同上文。

[32] 见本论文附录《陈洪先生访谈录》。

[33] 参见廖辅叔《乐苑谈往》，华乐出版社，1996年第一版，第20页。

[34] 见本论文附录《廖辅叔先生访谈录》。

[35] 参见萧友梅《上海市教育局邀请国立音乐专科学校播送音乐之经过及其目的》，原载于1934年10月4日《新夜报·音乐专刊》创刊号，现载于《萧友梅音乐文集》，第430-432页。

[36] 见本文“课程安排与科组设置”一节。

[37] 见《音乐艺术中现存诸问题的商榷》，原载于1949年6月22日《光明日报》。

[38] 见1963年作《关于音乐教育的两封信》，现载《贺绿汀全集》第四卷，第323页。

[39] 见1993年作《40周年所想到的问题——上海音乐学院附中校庆感言》，现载《贺绿汀全集》第六卷，第127页。

[40] 见《复兴初级中学音乐教科书》第二册，商务印书馆，1935年版，第12页。

[41] 见冼星海《普遍的音乐》，原载于1927年7月《上海音乐院院刊》第三号。

[42] 见《救亡音乐在抗战中的任务》，初刊于1937年11月《武汉日报》《武汉劳军救亡歌咏大会特刊》。

[43] 见本文第二章：“国立音专的一代名师”一节。

[44] 详见本文第二章第四节——课程安排与科组设置。

[45] 据丁善德先生回忆，萧之堂妹萧婉恂曾经是音专钢琴专修科学生，已经修满38学分，只差2分即可毕业，但当她转到查哈罗夫教授班上之后，查认为她的水平未及毕业应有之标准，萧友梅闻言不但未予责怪，反让萧婉恂退了学。参见丁善德《纪念前人学习前人》——《萧友梅纪念文集》代序。

[46] 参见《上海音乐学院简史》，第12页，另见陈洪《回忆萧友梅先生于抗战初期的上海国立音专》，载《萧友梅纪念文集》，第72页。

[47] 参见《上海音乐学院简史》，第25-28页。

[48] 参见《与德国不莱梅大学教授K·京特博士的谈话》，《贺绿汀全集》第六卷，第143页，

[49] 参见贺绿汀《从‘学院派’、古典派、形式主义谈到目前救亡歌曲》，原载于1938年《抗战文艺》第一卷第8期，现载于《贺绿汀全集》第四卷，第50-52页。

[50] 见蔡元培《〈科学界的伟人〉序》，载《蔡元培全集》，第七卷，第78页。

[51] 见蔡元培《在爱国女校之演说》，载《蔡元培全集》第三卷，第8页。

[52] 见萧友梅博士论文之结束语，现载于《萧友梅音乐文集》，第133页。

[53] 见《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，原载于北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第3号，现载于《萧友梅音乐文集》第142-148页。

[54] 见《旧乐沿革》卷头语，现载《萧友梅音乐文集》，第469页。

[55] 见《关于我国新音乐运动》，同上书，第465页。

[56] 见《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是音乐学？中国音乐教育不发达的原因》，原载于1920年5月北京大学音乐研究会《音乐杂志》，现载于《萧友梅音乐文集》，第146页。

[57] 见《音乐发达的梗概》，选自萧《普通乐学》，商务印书馆，1928年初版。

[58] 见《关于我国新音乐运动》，载《萧友梅音乐文集》，第466页。

[59] 见《复兴国乐我见》，同上书，第539-542页

[60] 见《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教

育不发达的原因》，现载于《萧友梅音乐文集》，第143页。

[61] 见《听过莱维斯先生(Mr. Levis)讲演中国音乐之后》，原载于1932年12月《音》，现载于《萧友梅音乐文集》，第332页。

[62] 同上文。

[63] 见《今乐初集》“编集大意”。

[64] 参见青青《我们的音乐界》，载1928年10月《开明》艺术专号。

[65] 见《音乐艺术》季刊发刊词，现载于《萧友梅音乐文集》，第282页。

[66] 见《赵元任年谱》，商务印书馆，1998年版，第101页。

[67] 见鸿倪《萧友梅先生五年祭》，现载于《萧友梅纪念文集》，第33页。

[68] 见廖辅叔《回忆萧友梅先生》，《萧友梅纪念文集》，第38页。

[69] 注：高寿田于1914年10月编著出版的《和声学》在时间上早于萧友梅的著作，但系取材于美国爱梅利原著、日本福井直秋翻译的版本，应属转译性质。

[70] 参见《音乐发达的梗概》，《普通乐学》第十章，商务印书馆，1928年初版。

[71] 廖辅叔语，见《萧友梅音乐文集》，第7页。

[72] 参见蔡建国《蔡元培与近代中国》，上海社会科学出版社，1997年第一版，第150页。

[73] 参见本文附录《廖辅叔先生访谈录》。

[74] 注：关于此书的来龙去脉，可见廖辅叔《关于〈音乐家的新生活〉这本书的编写经过》，现载于《萧友梅音乐文集》，第411页。

[75] 详见《十年来音乐界之成绩》，原载于1937年12月《音乐月刊》第一卷第2号，现载于《萧友梅音乐文集》，第458-464页。

[76] 参见萧友梅《本校五周年纪念感言》，原载于1933年《国立音乐专科学校五周年纪念刊》。

[77] 毛泽东《新民主主义论》，选自《毛泽东选集》，人民出版社，1966年，第688页版。

[78] 见冯文慈主编《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998年第1版，第318页。

[79] 见章咸、张援编《中国近现代艺术教育法规汇编》，第4页。

[80] 见龙应台《百年思索》，朱维铮、龙应台编著《维新旧梦录》序，三

联书店，2000年10月第一版，第18页。
[81] 见冯文慈主编《中外音乐交流史》，第299页。
[82] 马克思《中国革命和欧洲革命》。
[83] 沈洽《国乐思想——我们现在在哪里？》，刘靖之、吴赣伯编《中国新音乐史论集》"国乐思想"，香港大学亚洲研究中心，1994年版，第148页。
[84] 吴赣伯编者序言之二《中国音乐家人文精神的失落》，同上书9-10页。
[85] 见本文附录《廖辅叔先生访谈录》。
[86] 见本文附录《陈洪先生访谈录》。
[87] 见《中国音乐界现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》，作于1936年9月15日，《贺绿汀音乐论文选集》，上海文艺出版社，1981年第一版，第9页。
[88] 见刘靖之、吴赣伯编《中国新音乐史论集》，第147页；沈洽《国乐思想谈——我们现在在哪里？》，香港大学亚洲研究中心1994年版。
[89] 姚大钧《虎视眈眈？西方凝视下的中国新音乐？》，载《周末画报》别册第二十一辑《中国：全球凝视》，2003年3月号。
[90] 同上文。

附录一

金桥／音乐博士学位论文

萧友梅年谱简编

1884年(清光绪十年)1岁

萧友梅，别字思鹤，又字雪朋，1884年1月7日生于广东省香山县(即今中山市)石歧镇的萧氏老宅中。1884年相当于清光绪十年，但如依照阴历，则为光绪九年癸未十二月初十。萧友梅的父亲萧煜增，字炎翘，一字砚樵。

1889年(清光绪十五年)5岁

1889年，萧友梅随父亲从香山移居澳门。在澳门，他进了一所名为"灌根草堂"的私塾。该私塾的陈子褒老师采取了比较开明的教育方法，除了教授四书五经和算术以外，还教授英文和日文。从小来自于父亲的家庭教育，以及在"灌根草堂"的攻读，为萧友梅打下了相当深厚的旧学功底和外文基础，为他将来的留学作了良好的准备。在澳门期间，居住在萧友梅家隔壁的一个既是传教士、又是音乐家的葡萄牙神父对萧友梅产生了深远的影响。在这位传教士的家中，有一架当时还颇为稀罕的风琴，萧友梅被风琴的声音深深地吸引住了，听熟了风琴发出的音调，他还跟着唱，后来还有机会被领到传教士的家中去亲手摆弄那件乐器。这可能就是萧友梅儿时所受到的最初的音乐启蒙。

1892年(清光绪十八年)

萧友梅随父亲移居澳门三年之后，孙中山于1892年来到澳门开设诊所，与萧家为邻，原为同乡人的两家来往密切，萧友梅因此从小就认识孙中山，以后终于发展成为革命的同志。

1899年（清光绪二十五年）15岁

1898年的春天，广州创办了第一所洋学堂——时敏学堂。萧友梅于第二年，即1899年去广州报名入学。时敏学堂当时开设的课目有国文、历史、地理、格致、算学、图画、唱歌、体育等，算得上是一所走在时代前头的新式学堂。

1902年（清光绪二十八年）18岁

自费远赴日本留学，进入东京高等师范学校附中学习，同时在东京帝国音乐学校选修钢琴、声乐。为了不给家庭经济造成更大的压力，他为官费的“清国”留日学生担任日语跟班翻译，或是为来到日本的中国旅行团担任临时导游，以这样“勤工俭学”获得的报酬来维持学习、生活所需的费用，并且购买了生平的第一架二手钢琴。

1906年（清光绪三十二年）22岁

毕业于东京高等师范学校附中及音乐学校唱歌科。考取广东省官费留学生资格，于该年7月进入东京帝国大学文科攻读教育学，并继续在音乐学校选修钢琴。

由孙中山先生介绍加入中国同盟会，并曾经掩护孙中山先生和廖仲恺先生在日本的革命活动。1906年底至1907年初，孙中山在日本受到清政府密探的跟踪监视。为躲避跟踪，孙中山曾经藏身于萧友梅寝室达一月之久，直到同盟会同志掩护孙中山转移到别处。为此，两人曾经有过一张留念合影。在照片上，孙中山坐着，萧友梅侧立，这张曾经被萧友梅挂在墙上的珍贵照片后来失落了。

1907年（清光绪三十三年）23岁

从2月起，在东京中国留学生刊物《学报》上连载《音乐概说》一文，这是萧友梅公开发表的第一篇音乐文章。

1909年（清宣统元年）25岁

这一年夏天，萧友梅在东京帝国大学文科毕业，后归国。同年冬天，在天津因车祸受伤，治疗三个月。

1910年（清宣统二年）26岁

8月，在北京参加清政府为毕业归国留学生举行的考试，获得文科举人出身证书，并被任命为清政府奏派学部视学官。

1912年（中华民国元年）28岁

3月，到南京担任刚刚成立的中华民国临时政府总统府秘书。4月，临时政府解散，萧友梅回到广东担任省教育司学校科科长。11月，公费赴德国留学，年底抵达德国莱比锡。为了解决家庭经济的困难状况，他不仅不再要家里的一分钱，还抽出一部分官费寄回国内补贴家用。萧友梅精打细算、勤俭持家的作风正是在那样紧迫的经济处境中逐渐养成的。

1913年（民国二年）29岁

进入莱比锡国立音乐学院理论作曲科学习，同时在莱比锡国立大学哲学系听课。他是一个极为用功、勤奋好学的优秀学生，在他当时的成绩单中有如下的记录：用功程度：极好；学习成绩：良好；道德操行：无懈可击。

1915年（民国四年）31岁

该年夏天，在莱比锡音乐学院修满所需课程并毕业。

1916年（民国五年）32岁

向莱比锡大学哲学系提交博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》（中文题名《中国古代乐器考》），7月，在著名音乐学家胡戈·里曼（K.W.J.Riemann）主持下通过论文答辩，被授予哲学博士学位，评审论文的另两位教授是沃勒（Weule）和康雷第（Conrady）。萧友梅是中国第一个以音乐学论文获得博士学位的留学生。由于第一次世界大战正打得难解难分，交通阻断，一时无法回国。10月，他又到柏林大学哲学系和施特恩音乐学院进修，在柏林期间聆听了大量的音乐会和歌剧。

同年12月为追悼黄兴、蔡锷，创作钢琴曲及管弦乐曲《哀悼引》（op.24）。

1917年（民国六年）33岁

因粮食匮乏、生活困难，4月到波森（地名）布斯赫尔多夫村暂时居住，自己种植马铃薯，为乡村小学教授钢琴及法文维持生活。至1919年夏天，又返回柏林居住，并且收拾行装，准备踏上归国的行程。

1919年（民国八年）35岁

从8月起离开德国，游历瑞士、法国、英国、美国等地。

1920年（民国九年）36岁

3月，从美国旧金山回到南京，并转赴北京。

4月，应北洋政府教育部的聘请，担任国歌研究会委员。5月，为已经定为国歌歌词的《卿云歌》谱曲。第二年，此曲经当时的国会通过定为国歌。

从5月起，在北京大学音乐研究会《音乐杂志》上陆续发表《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》、《乐学研究法》、《说音乐会》、《中西音乐的比较研究》等文章，并且在该杂志连载他所编写的《普通乐理》、《和声学纲要》等教材。

8月下旬起，在北京高等师范学校附设实验小学研究会上作教育演讲，介绍外国实验学校的沿革、教授法及教材。

9月，应教育部聘请担任编审员，兼任高等师范学校附设实验小学主任。后来又应北京大学校长蔡元培之聘，担任北京大学哲学系讲师及音乐研究会导师，主讲和声学、音乐史等课程，听课学生近千人。年底，萧友梅开始向北洋政府的教育部提出了创办独立音乐学校的建议，可当时的政府官僚习气严重，萧友梅最初的办校计划在教育部、财政部、内阁之间拖延多时，最后不了了之。

在这期间，萧友梅延续了他在德国留学多年所养成的有条不紊、爱惜时间、勤奋好学的优良习惯，除了去教育部工作、北京大学讲课、备课、写讲义、搞创作之外，他为自己每天安排两个小时的钢琴练习时间，而且从不间断。为了强身健体，他还请来了曾经做过清末御林军武术教师的张教头，坚持学习和练习太极拳。

1921年（民国十年）37岁

应北京女子高等师范学校聘请担任音乐体操专修科主任。在他的提议下将体操音乐分科，并担任音乐专修科主任，讲授乐理、音乐史等课程，编写了《近世西洋音乐史纲》等教材。后来，北京女子高等师范学校改名为北京国立女子师范大学，以后又因成立了国立女子大学，萧友梅所主持的音乐科划归该校，他也继续担任音乐科、音

乐系主任的职务。

6月，与留美的赵元任等人发起组织“乐友社”。

这一年创作的音乐作品有《注音字母歌》、《民本歌》、《四烈士冢上的无字碑歌》、《平民学校校歌》等等。其中的《四烈士冢上的无字碑歌》是为胡适的同名新诗所谱写的歌曲，所谓四烈士，指的是辛亥革命期间为刺杀反动军阀而壮烈牺牲的四位革命义士。而《平民学校校歌》则强调“劳工神圣”的进步思想，显然是受到了俄国十月革命精神的有力影响。萧友梅这一时期的音乐创作，可以被看作是以五四精神为代表的新文化的组成部分。

1922年（民国十一年）38岁

在时任北京大学校长蔡元培的支持下，萧友梅建议并着手将北大音乐研究会改组为北大附设音乐传习所，并于10月招生开学，他本人受聘担任该所教务主任，音乐传习所的地点就设在“四眼井”附近一条小街上一座不大的明朝建筑物中。最初的一批教师原来是前清朝慈禧太后的乐队成员，多数是满族人，从10岁左右就被招入宫中，接受意大利教师的训练。刘天华受聘在音乐传习所担任国乐导师。大部分教师同时还参加传习所附设的管弦乐队，萧友梅亲自担任指挥。到1927年春天为止，这支只有16名演奏员的管弦乐队曾经举行过40多场音乐会，曲目有海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特等西欧著名作曲家的交响音乐作品，听众的人数越来越多，音乐会现场的秩序也越来越好。

歌曲集《今乐初集》（内收歌曲21首）出版发行。

1923年（民国十二年）39岁

为倡导音乐的普及，在3月21日的北京《晨报副刊》上发表《关于国民音乐会的谈话》。

8月，担任国民音乐教育组主席。

在《北京大学25周年纪念刊》上发表《音乐传习所对于本校的希望》一文。

完成管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》（op. 39），8月，出版该曲钢琴谱和歌曲集《新歌初集》（内收歌曲25首）。12月，指挥北京大学管弦乐队首演《新霓裳羽衣舞》，这首由西洋乐器演奏，却又地道中国风味

的管弦乐曲给听众们留下了深刻的印象，曾为北大音乐传习所学生的谭抒真聆听此曲后曾写下“此曲只应天上有，人间哪得几回闻”这样的感想。

1924年（民国十三年）40岁

为五四运动5周年谱写《五四纪念爱国歌》，于五四运动纪念日在北京青年会国民音乐大会上指挥歌唱该曲。为女子高等师范大学音乐科首届毕业生作女声合唱曲《别校辞》。

同年3月起，陆续出版《新学制乐理教科书》（共六册）、《新学制唱歌教科书》（共三册，于第二年出齐）、《新学制风琴教科书》。

就在这一年，萧友梅还为李华萱的《俗曲集》校阅并作序（其中收录了《梅花三弄》、《高山流水》、《柳亲娘》、《夜深沉》、《哭长城》等传统民间音乐曲调），萧友梅欣然撰文并提出在收集、整理民间音乐时，应该注意注明其来历，体现了他探本溯源的治学方法和科学态度。

1925年（民国十四年）41岁

为纪念孙中山先生逝世，将1916年所作的《哀悼引》编配为铜管乐曲《哀悼进行曲》（现存南京紫金山中山灵堂内），用于孙中山先生葬礼。

1926年（民国十五年）42岁

从8月起兼任北京国立艺术专门学校音乐系主任。

出版《新学制钢琴教科书》。

1927年（民国十六年）43岁

6月，奉系军阀控制的北京政府教育总长刘哲下令撤销北京国立学校所有的音乐系科，理由是音乐“有伤风化”、“无关世道人心”。萧友梅无奈之中只得南下去找即将任南京国民政府大学院院长的蔡元培，提议在上海创建音乐学院，并且重新加入了国民党。10月，大学院成立，萧友梅担任艺术教育委员会委员，并被委派为音乐学院筹备员，筹划建校事宜。

10月24日，发表《听过上海市政厅音乐会后的感想》一文，透露将在上海创办音乐院的计划。

11月27日，经过蔡元培和萧友梅的一再努力，国立音乐院在上海举

行开院典礼，萧友梅受兼任音乐院院长蔡元培之聘请，担任教授兼教务主任，同年12月代理院长。

由于招生、录取工作开始较迟，报考国立音乐院的学生人数不多，原定50人的名额最后只录取了23人。办学经费也被一减再减，实际领到的第一个月"经常费"为2600元。校舍是原上海法租界陶尔斐斯路上的一栋租来的房子。

11月，出版《小提琴教科书》。

应聘担任刘天华等人发起成立的"国乐改进社"名誉社员。对于民族音乐，萧友梅主张用科学方法整理、创造新的民族音乐，这一点同"国乐改进社"的发起人之一刘天华的想法有近似之处。但是对于大同乐会"仿造旧乐"做法，他却并不赞同，认为那实际上并不是"整理国乐，只可说是仿照古董"。

1928年（民国十七年）44岁

3月，应大学院聘请，担任教科图书审查委员会音乐图画手工体操审查委员。

5月，为抗议日本帝国主义在济南制造的"五卅惨案"，率领音乐院师生出版《国立音乐院特刊·音乐与国耻》，发表创作《国难歌》、《国民革命歌》和《国耻》3首爱国歌曲。

同月，出版专著《普通乐学》。这是一本内容完备而又扼要的音乐基本理论小百科，书中不仅说明了乐谱、音程、音阶之类的乐理知识，还对和声、对位、曲式等音乐理论和音乐发展历史，乃至音乐教育机关与演出等作了简要叙述。此书常采用中西比较的方法，以引导读者在学习西洋音乐理论的同时，也不应忽略中国传统的音乐遗产。书中的许多译名，是萧友梅在体现其原意的基础上，以中国化的方式翻译、变通、甚至是发明出来的。如交响乐称为"大乐"，乐队指挥称为"乐正"，奏鸣曲称为"模范曲"，等等。

还是在5月，又在《音乐院院刊》上连载《古今中西音阶概说》。

9月，受大学院正式任命担任国立音乐院院长。

萧友梅对来自农村和贫困地区的学生非常关心，当他得知来自山东的陈振铎和来自广东冼星海两位学生家庭经济条件不好，难以承受学习和生活的费用，就立即决定批准他们两个为工读生，在学习之

余，每天在院长办公室工作两小时，帮助抄写乐谱、篆刻钢板，以及其他的一些事务性工作。萧友梅对待穷困学生的态度非常和蔼，当他吩咐陈振铎去做一件事情时，总是亲切地称呼他为“陈君”；当他考虑到冼星海年龄偏大的实际情况，便热情地反复劝导冼星海放弃小提琴主科，将作曲作为主攻方向。后来，冼星海果然专攻作曲，成为著名的作曲家，陈振铎以后则转学北平大学艺术学院，师从刘天华学习二胡，成为一名二胡演奏家和理论家。

1929年（民国十八年）45岁

这一年暑假开始前后，因部分学生暑期留校住宿收费问题引起学潮，又因大学院修改大学组织法，将音乐院降格为专科学校，萧友梅主动提出辞职。

8月，国立音乐院改名为“国立音乐专科学校”，南京教育部仍然聘请萧友梅为校长，参加学潮的部分学生被取消了入学资格，插手学潮的少数教师也被解聘。

9月，身心交瘁的萧友梅去浙江莫干山疗养，因恐怕贻误校务，又匆匆返回主持开学事宜。

6月，出版四部合唱曲《春江花月夜》。筹划出版“国立音乐专科学校丛书”，为列入该丛书的青主所著《乐话》作序。

这一年，俄罗斯原圣彼得堡音乐院钢琴教授查哈罗夫旅行演出到了上海，并且有意留在这个繁华的东方大都市。萧友梅得知这个消息，立即上门拜访，邀请查哈罗夫到音专任教。在萧友梅“三顾茅庐”的诚意邀请之下，查哈罗夫终于接受音专的聘请，后教出了不少优秀的钢琴学生。

1930年（民国十九年）46岁

从9月起，兼任正式成立的理论作曲组主任，聘请赴美留学归来的黄自为音专教务主任。

创作、发表了《介绍赵元任先生的<新诗歌集>》、《我对X书店乐艺出品的批评》、《<九宫大成>所用的音阶》、《曲话》等文章，还为音专《乐艺》季刊创刊作了发刊词。

发表歌曲《杨花》、大提琴曲《秋思》等作品，并出版《新霓裳羽衣舞》钢琴谱新版本。

1931年(民国二十年)47岁

从1月起，发表《对于大同乐会仿照旧乐器的我见》、《中国历代音乐沿革概略》(上)。

4月，与龙沐勋等发起成立“歌社”，与龙沐勋合写了《歌社成立宣言》。

“九·一八”事件发生震惊了上海各界，萧友梅表示“应该把音乐作为一种武器，来反对日本帝国主义的侵略、挽救民族的危亡，这是民族赋予我们的重任。”他支持并带领音专学生成立了“抗日会”，创作“从军歌”等爱国歌曲，还为东北义勇军举行募捐演出。

1932年(民国二十一年)48岁

“一·二八”事变的发生，打乱了人们正常的学习、工作、和生活。萧友梅的专著《和声学》原已交商务印书馆排印，不料纸版与清样毁于日本侵略军的炮火。萧友梅只得重写此书，并且重新绘制谱例，于8月份将稿件重交商业印书房出版。

写作《听过来维思先生(Mr.Levis)讲演中国音乐之后》以及《闻国乐导师刘天华先生去世有感》、《本校五周年纪念感言》等文章。在《本校五周年纪念感言》一文中，萧友梅对音专成立5年来的工作作了简单的总结，也回忆、叙述了为了创办独立的音乐学校历年来所受到“不快的刺激”。他提出国家应该认清事实，重视音乐教育，清理历年来拖欠音专的经费，恢复国立音乐院的原名，使中国音乐教育取得它应有的学术地位。然而在当时的历史条件下，这完全是一种知其不可为而为之的举动。

“一·二八”事变发生之后，南京国民党政府以军需供应紧张为由，减少了给音专的经费，为此音专不得不裁减了部分工作人员，在职职工的薪水也大打折扣，萧友梅为了稳定学校局面，将自己应领的那份薪水分给贫苦的勤杂人员，好让他们安心工作。

10月10日，与沪江大学附属小学音乐教员戚粹贞在杭州结婚，证婚人是杭州国立艺术专科学校校长林风眠。萧友梅虽然48岁才做了新郎，但他的婚礼却极为简单，只是在杭州旅行结束之后给亲友发出一张结婚通知书，并在音专邀请同事举行了一次茶话会，领新娘同大家见了面，体现了萧友梅一贯的俭朴作风。

1933年（民国二十二年）49岁

1月，与蔡元培、叶恭绰及音专同事发起成立“音乐艺文社”，其宗旨是：“培植高尚优美之音乐，凡旧乐的整理、新乐的创作与音乐的文学皆属焉。”预定开展演奏、演讲、出版、研究等工作。音乐艺文社还筹划出版《音乐杂志》，萧友梅与黄自、易韦斋担任杂志主编。

3月，组织音专师生赴杭州举行“鼓舞敌忾后援音乐会”，黄自担任报幕主持，讲解每一个演出的节目，音专师生的爱国举动受到了各方的高度评价。

5月，为筹建音专新校舍赴南京交涉。同月，被南京教育部聘为幼稚园、小学、中学音乐教材编订委员会委员。

6月，为音专首届毕业生主持典礼并致词。

写作《为提倡词的解放者进一言》等文。应上海市教育局邀请在广播电台作题为“音乐的势力”的“通俗学术播音演讲”。

1934年（民国二十三年）50岁

5月，受俄国作曲家、钢琴家齐尔品的委托，筹备“征求有中国风味的钢琴曲”创作比赛，与黄自、查哈罗夫、欧萨可夫及齐尔品本人一同担任比赛审查委员。此项比赛于同年10月9日由萧友梅宣布评奖结果，当时的音专学生贺绿汀以钢琴独奏《牧童短笛》获得首奖。

发表《欧美音乐专门教育机关概略》、《最近一千年来西乐发达之显著事实与我国旧乐不发达之原因》、《来游俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大·齐尔品（Alexendre. Teherepnine）的列传及其著作的特色》、《为什么音乐在中国不为一般人所重视》、《上海市教育局邀请国立音乐专科学校播送音乐之经过及其目的》等文。在最后一文中，萧友梅阐明了在广播电台中播送音乐的目的，是为了“让听众多听一些好的音乐”，希望借此提高听众的欣赏能力，拒绝在当时社会上流行的那些音乐，即“颓废的曲调和靡靡之音”。

这一年2月，蒋介石在南昌发起了“新生活运动”，为给自己发起的这场运动壮大声势，中正书局推出了一套丛书，让各行各界的专家学者和头面人物为“新生活运动”摇旗呐喊。，但萧友梅不愿意为“新

生活运动”写文章，在推辞不掉的情况下，他委托在他身边长期工作的廖辅叔来完成这一工作，以讲述西方音乐家的“新生活”，作“文不对题”的应付，他自己只写了一篇“序论”，并且署上自己的名字作为交差。

1935年（民国二十四年）51岁

3月，萧友梅多方奔走筹措的音专江湾市京路新校舍动工。在此之前，音专一直没有自己的校舍，租赁的房屋并不符合学校的要求，还不得不经常搬迁。为了拥有一片自己的栖身之地，萧友梅借用蔡元培的名义组成了音专建筑费筹募委员会，但经过一年的努力，委员会只收到捐款10950元，根本不够新校舍的建设经费。幸亏当时的教育部长，萧友梅在北京大学任教时的同事，以后又成了萧友梅妹夫的王世杰对此事起了积极的作用，他根据音专的申请批准了拨给音专的50000元建筑费，音专的江湾新校舍才得以兴建。

9月，江湾新校舍在当时南京政府计划建设的“大上海”市中心区建成并迁入使用，那时的“大上海”拟以江湾为中心，兴建了包括市政府大厦、运动场、体育馆、游泳池、图书馆、航空博物馆在内的许多大型建筑物。音专的新校舍包括琴房、广场、主楼、大礼堂、合奏厅、图书馆、教室、办公室、宿舍，比原先租借的校舍宽敞了许多。12月，新校舍落成典礼隆重举行。

12月，萧友梅被国民政府考试院聘为考试委员会监督专门委员。

12月9日，为声援在北平发生的爱国学生运动，上海很多大学的爱国学生在市政府前游行请愿。在萧友梅的鼓励下，音专的学生们也行动起来，他们高举抗日旗帜，加入到示威请愿的行列之中。

1936年（民国二十五年）52岁

春季的学期开始之后，萧友梅的“和声大课班”上来了一位来自厦门的特别选科生李焕之，由于教师教学有方，深入浅出，李焕之的和声学习进展很快，后来终于如愿以偿地迈进了音乐专业的门槛，成为延安鲁迅艺术学院音乐系的一名教员，新中国的一位著名作曲家。

这年夏天，日本首相近卫文麿之弟，指挥家近卫秀麿到音专访问并

发表演讲，萧友梅为表明反对日本帝国主义侵略中国的爱国心迹，坚持让近卫秀麿用德语而不是日语发表演讲，并拒绝了他通过日本驻上海领事馆赠送给音专的钢琴。

1937年（民国二十六年）53岁

1月起，先后应聘担任文化事业计划委员会音乐研究会专门委员，教育部、内政部乐典编订委员会委员。

2月，在《江苏教育》"中学教育检讨专号"上发表《中学音乐教育的实际问题》一文。

6月，写作《对于各地国乐团体之希望》一文。

7月，应中国文化建设协会之请，为《十年来的中国》一书写作《十年来的中国音乐研究》一文。

黄自因为自己的写作计划而辞去音专教务主任一职后，萧友梅迫切需要一个能处理日常事务，又精通音乐艺术的得力助手。于是，他找到了曾经与马思聪合作创办私立广州音乐院的陈洪，邀请他到上海担任音专教务主任。陈洪来音专报到的8月1日，正是上海"八·一三"抗日战争的形势已经到了一触即发的紧急关头，11天之后，日本侵略军开始大举进攻上海。之后的许多年，陈洪与萧友梅同甘共苦，支撑着在风雨飘摇的"孤岛"勉强挣扎的音专。

"八·一三"事变发生后，音专的新校舍处于日本侵略军的炮火威胁之下，萧友梅率领众师生迁入市区，坚持开学上课。

在10月18日补行的开学典礼中，萧友梅要求处于乱世之中的音专师生"不要悲观！"，要"积极准备，建设一个更伟大的音专！"

10月，音专管弦乐队成立，萧友梅亲任队长。

11月，音专《音乐月刊》创刊，萧友梅作发刊词，并发表《十年来音乐界之成绩》一文。在文章中他列举了音乐教育、音乐出版物、演奏会、电影音乐、音乐播音、旧乐器之改造及歌咏团体等各个领域在十年中所取得的成绩，其中包括一度被国民党政府禁止发行的黄自的《爱国合唱歌集》，何士德、吕骥领导的进步歌咏团。

1938年（民国二十七年）54岁

2月，应《音乐月刊》记者之问，作《关于我国新音乐运动》的谈话。

4月，由水路取道香港赴汉口与教育部商议音专内迁事宜，未果，经香港返沪。当时，萧友梅曾经很想将国立音专迁往内地办学，但由于国民党政府所在的武汉也已经岌岌可危，自身难保的国民党政府教育当局根本无暇顾及，也无意顾及一所音乐学校的生存问题，再加上国内音专的专业教师大多数由上海工部局交响乐队的外国乐师兼任，如果迁校，师资问题难以解决，所以后来只得作罢。因病滞留香港期间，萧友梅与陈洪商议了音专今后的办学，坚定地表示"要有与音专共存亡的决心！"

5月9日，为音专的建设和发展作出过卓越贡献的黄自因伤寒病恶化，病逝于上海红十字医院。当时正在汉口的萧友梅闻悉这一噩耗，立即向教育部列举了黄自历年的功绩，并且依照聘书的年限继续给黄自家属支付全薪，由陈洪接替他生前所担任的全部教学工作。

8月，音专迁入当时的"法租界"，对外使用"上海音乐院"的名义，萧友梅更名为"萧思鹤"，学校的对外事务由当时担任教务主任的陈洪以陈白鸿之名出面。

9月，抱病为音专学生讲授新开设的"朗诵法"以及"旧乐沿革"等课程，并编成了这两门课程的教材。萧友梅一直非常关心歌词的创作问题，因为这与歌曲创作的趋向密切相关。他试图结合各方面的意见找到比较圆满的词曲结合的解决办法。既要避免青主所担心的"以文害曲"，又可以避免赵元任提出来的"以曲害文"。遗憾的是，他生前来不及实现他所计划的依照同一词牌选取不同题材的作品写出多样的旋律，他抱病写出的总结各方面经验的"朗诵法"讲稿也没能留下来。

1939年（民国二十八年）55岁

6月，在音专不定期刊《林钟》上发表《复兴国乐我见》、《键盘乐器输入中国考》（节选自《旧乐沿革》）和《给做歌同志一封公开的信》等文。

10月10日，萧友梅夫妇约陈洪夫妇到雅利餐馆共进午餐，庆祝国庆

和他们两对夫妻的结婚周年纪念，也为了在“孤岛”困难的生活情形下，为自己难得地改善一下伙食。

这年冬天，音专又一次搬家，从法租界的高恩路搬到公共租界的爱文义路。在那一段搬家的日子里，萧友梅每天都顶着北风，在两个校区之间来来往往，但他的身体已经明显更加虚弱，由于营养不良，他好像整年都在患感冒，嘴唇苍白、面色憔悴。

1940（民国二十九年）56岁

5月，应教育部之聘，担任音乐教育委员会委员。

5月，早已经深居简出的萧友梅出席了“上海音乐馆”在兰馨大戏院举行的师生音乐会(上海音乐馆是丁善德和几个音专的同学当年开办的音乐补习学校)，演出结束后萧友梅十分高兴地同丁善德握手，对音乐馆的办学成绩给予了充分的肯定，这是萧友梅最后一次在公众场合露面。

6月，为赵梅伯《合唱指挥法》作序。

暑假之前，鉴于当时敌伪势力非常猖狂，随时都有来接管学校的可能，萧友梅为了不使本校学生为敌伪所利用，决定让高年级学生一律提前免试毕业，让他们及早离校去为抗战效力。这一批毕业生有数十人，人数之多为历来所未有，它们中的大多数后来都成了我国音乐界的骨干人才。

是年深秋，萧友梅患感冒发热不退，已经不能经常到学校办公，但他在病中仍悉心指导音专校务；10月23日最后一次到学校后，萧友梅随即进入体仁医院，在住院期间，他仍时时牵挂着音专师生，他最后的遗言，是建议陈洪回学校后裁一些硬纸条，将漏风的琴房门缝封闭起来，让考钢琴学生们的双手免受北风的侵袭……直到12月30日弥留之际。

12月31日凌晨，因结核菌侵入肾脏引起肾出血，医治无效，于5时30分逝世于体仁医院。

翌年1月2日，萧友梅遗体在上海中国殡仪馆大殓。3月15日在美国教堂举行追悼会，追悼会上，主持人李维宁、治丧委员会陈洪、音专教师代表朱英以及交通大学校长李兆桓先后讲话，他们回忆了萧友梅不求高官厚禄，甘心过清贫生活，以及他简朴、淡泊和勤奋的

美德，并且对萧友梅去世表示哀悼。

追悼会过后，音专在虹桥万国公墓举行校葬，以表彰逝者献身音乐教育事业的公德。墓碑上是叶恭绰题写的碑文："国立音乐专科学校校长萧友梅博士之墓"。

萧友梅留给后嗣的遗物，仅是一些书籍和一架钢琴。由于后来家庭经济陷于困境，为了维持家用，钢琴和相当一部分的书籍被廉价出让，散落在各地。

附录二

萧友梅论著篇目

● 音乐概说（1907年2月至1908年4月，在日本东京中国留学生刊物《学报》第一年之第1、2、3、4、6、8各号上连载）

● 17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究

（1916年向德国莱比锡大学哲学系提出，并被授予博士学位的论文，原用德文写作，题为《Eine Geschichtliche Untersuchung Uber das Chinesiche Orchester bis Zum 17. Jahrhundert》），1988年9月由廖辅叔教授译为中文）

● 什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因。（1920年5月31日，北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第3号）

● 乐学研究法（1920年6月30日，北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第4号）

● 美国哈佛大学音乐学的课程（同上）

● 教育讲演（在高师实验小学研究会）

（1920年8月21日，《北京大学日刊》第684号，黄绍谷笔记）

● 普通乐理（1920年6月30日至1921年9月30日，在北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第4号、第5-6号合刊、第7号及第二卷第7号连载）

●说音乐会（1920年8月31日，北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第5-6号合刊）

●试验小学之教授法及教材（在高师实验小学研究会讲演之二）（1920年9月7日，《北京大学日刊》第688号，黄绍谷笔记）

●中西音乐的比较研究（1920年10月31日，北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第8号）

●和声学纲要（1920年12月31日至1921年12月31日，在北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第9-10号合刊、第二卷第1号、第2号、第3-4号合刊、第5-6号合刊、第8号及第9-10号合刊连载）

●近世西洋音乐史纲（1920年至1923年间，为北京高等女子师范学院所编教材）

●乐友社缘起（与甘文廉、赵元任、杨祖锡、沈彭年合作，1921年6月30日，北京大学音乐研究会《音乐杂志》第二卷第5-6号合刊）

●关于国民音乐会的谈话（1923年3月23日，北京《晨报副刊》）

●音乐传习所对于本校的希望（1923年12月17日，《北京大学二十五周年纪念刊》）

●新学制乐理教科书（初级中学用）（1924年3月-12月，商务印书馆初版。存一、二、三册，四、五、六册待访）

●李华萱《俗曲集》序（1924年12月17日作，李华萱《俗曲集》，商务印书馆1925年初版）

●听过市政厅大乐音乐会后的感想（1927年10月24日初刊，1928年1月10日国乐改进社《音乐杂志》第一卷第1号转载）

●《音乐院院刊》编者言（1928年5月13日，《音乐院院刊》第1号）

●古今中西音阶概说（1928年5月13日，1929年6月1日及7月1日，《音乐院院刊》第1、2、3号连载，未完；1930年4月1日《乐艺》季刊第一卷第1号重载完毕）

●普通乐学（1928年5月，商务印书馆初版）

●黎青主《乐话》序（1929年12月11日作，1930年9月“国立音乐专科学校丛书”《乐话》，商务印书馆初版）

●《乐艺》季刊发刊词（由易韦斋代笔。1930年4月1日《乐艺》季刊第一卷第1号）

●介绍赵元任先生的《新诗歌集》(同上)

●我对X书店乐艺出品的批评(同上)

●本校第一届学生音乐会(1930年6月,国立音乐专科学校校刊《音》第5期)

●曲话(1930年7月1日《乐艺》季刊第一卷第2号)

●《九宫大成》所用的音阶(1930年10月1日,《乐艺》季刊第一卷第3号)

●黄今吾的《怀旧曲》(1930年11月18日《申报》)

●对于大同乐会仿造旧乐器的我见(1931年1月1日,《乐艺》季刊第一卷第4号)

●中国历代音乐沿革概略(上)
(1931年4月1日,《乐艺》季刊第5号)

●歌社成立宣言(与龙沐勋合作。1931年4月,国立音乐专科学校校刊《音》第13期初刊,同年7月1日《乐艺》季刊第一卷第6号重刊)

●胡周淑安《儿童歌曲集》序(1932年7月26日作,胡周淑安《儿童歌曲集》中国慈幼协会1932年发行)

●闻国乐导师刘天华先生去世有感(1932年7月28日作,1933年3月《刘天华先生纪念册》)

●谭玉田著之《无线电原理及收音机制作》序(1932年8月2日作,手稿)

●和声学(1932年8月,商业印书房初版)

●听过来维恩先生(Mr. Levis)讲演中国音乐之后(1932年12月3日作,同年12月国立音乐专科学校校刊《音》第23-28期合刊

●为提倡词的解放者进一言(1933年2月,国立音乐专科学校校刊《音》第29-31期合刊)

●音乐的势力(1933年11月15日上海市教育局假大中华无线电台"通俗学术播音演讲"原稿,1934年3月31日《音乐教育》第二卷第3期,及同年4月15日音乐艺文社《音乐杂志》第2期同刊)

●高中立《声乐研究法》序(1933年12月作,1934年7月15日音乐艺文社《音乐杂志》第3期发表;收入高中立《声乐研究法》,商务印书馆1936年5月初版)

●欧美音乐专门教育机关概略(1934年1月15日、4月15日,音乐艺文社《音乐杂志》第1、2期连载)

●音乐家的新生活(1934年5月,正中书局初版)

●最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因(1934年7月15日音乐艺文社《音乐杂志》第3期,同年8月31日《音乐教育》第二卷第8期"中国音乐问题专号"同刊)

●来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大车列浦您(Alexandre Tcherepnine)的略传与其著作的特色(1934年7月15日,音乐艺文社《音乐杂志》第3期)

●上海市教育局邀请国立音乐专科学校播送音乐之经过及其目的(1934年10月4日,上海《新夜报》音乐专刊创刊号)

●江定仙、陈田鹤、刘雪庵《儿童新歌》序(1934年11月作。1935年8月,《儿童新歌》商务印书馆初版)

●为什么音乐在中国不为一般人所重视(1934年11月15日,音乐艺文社《音乐杂志》第4期)

●亚历山大车列浦您《五声音阶的钢琴家教本》卷头语(1935年3月14日作,同年5月"国立音乐专科学校丛书"《五声音阶的钢琴教本》商务印书馆初版)

●本校校舍建筑之经过(1936年8月《国立音乐专科学校校舍落成纪念刊》)

●中学音乐教学的实际问题(1937年2月,《江苏教育》月刊第六卷第1、2期合刊"中学教育检讨专号")

●十年来的中国音乐研究(1937年6月2日作,收入中国文化建设协会编《十年来的中国》,1937年7月商务印书馆初版)

●对于各地国乐团体之希望(1937年6月13日作,手稿)

●《音乐月刊》发刊词(1937年11月1日,《音乐月刊》第一卷第1号)

●十年来音乐界之成绩(1937年12月1日,《音乐月刊》第一卷第2号)

●关于我国新音乐运动(1938年2月1日,《音乐月刊》第一卷第4号)

●旧乐沿革(1938年9月,为国立音乐专科学校所编教材)

●朗诵法(1938年9月,为国立音乐专科学校所编教材,待访)

●应时《德诗汉译》序(1938年12月21日作。应溥泉选译《德诗

汉译》1939年1月世界书局印刷）

- 复兴国乐我见（1939年6月，《林钟》不定期刊，署名“思鹤”）
- 键盘乐器输入中国考（同上，署名“雪朋”）
- 给作歌同志一封公开的信（附：国音歌韻）（同上）
- 赵梅伯《合唱指挥法》序（1940年6月3日作，收入《合唱指挥法》1946年7月商务印书馆初版）

附录三

金桥/音乐博士学位论文

萧友梅音乐作品目录

●钢琴曲《小夜曲》(OP.19, 1906.11)

●D大调弦乐四重奏——献给多拉·莫兰多尔芙女士(OP.20,1916.12)

(手稿,今刊人民音乐出版社编《萧友梅作品选》1984年6月)

●铜管乐《在暴风雪中前进》(Vorwarls Marsch on Schneertum,一译《风雪进行曲》,OP.23)(手稿)

●乐队曲《哀悼引》(Trauer Marsch, OP.24,1916.12)钢琴谱

(手稿。附:《哀悼引》序及1925年编为铜管乐《哀悼进行曲》之序,钢琴谱今刊《萧友梅作品选》)

●钢琴曲——附大提琴补足调《秋思》(OP.28)

(1930年7月1日《乐艺》季刊第一卷第3号)

●卿云歌(《尚书大传》虞舜《卿云歌》原词)

(1920年5月前由萧友梅按当时北洋政府教育部所设“国歌研究会”所定歌词谱曲,并中选议决,定于1921年7月1日颁行为中华民国国歌。1920年5月31日初刊于北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第3号,附:萧友梅《对于国歌用<卿云歌>词的意见(附歌谱的说明)》;1921年6月30日之同刊第二卷第5-6号合刊,又载《卿云歌》军乐总谱暨燕乐谱·工尺谱,附萧友梅《卿云歌》军乐总谱

暨燕乐谱之说明）

●华夏歌（章太炎词）

（北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第5-6号合刊，1920年8月31日，附萧友梅《华夏歌名之由来》）

●注音字母歌

（北京大学音乐研究会《音乐杂志》第二卷第1号，1921年1月31日）

●民本歌（范静生词）

（北京大学音乐研究会《音乐杂志》第二卷第2号，1921年2月28日）

●四烈士冢上的没字碑歌（胡适词）

（北京大学音乐研究会《音乐杂志》第二卷第5-6号合刊，1921年6月30日）

●《今乐初集》所载歌曲（易韦斋作歌）

1. 国庆
2. 欢（欢迎讲演学术者）
3. 植树节（三部合唱）
4. 燕……蝶
5. 饯春（三部合唱）
6. 中秋——秋季始业
7. 渐渐秋深（二部合唱）
8. 新雪（初冬二日）
9. 年
10. 一日雪
11. 农计（二部合唱）
12. 寒假旅行（三部合唱）
13. 踏歌
14. 汤山
15. 问
16. 镜（二部合唱）
17. 拟北京女高师新校歌
18. 北京女高师体育科级歌：女子体育
19. 本愿（北京女高师音乐科级歌二部合唱）

20. 北京女界联合会歌：女子自觉
（中等以上学校适用。1922年商务印书馆初版）
● 《新歌初集》所载歌曲（易韦斋作歌）
1. 祝音乐教育中兴（二部合唱）
2. 泰山（四部合唱）
3. 古歌者赞（四部合唱）
4. 孔林（四部合唱）
5. 晚歌（三部合唱）
6. 柏树林回旋歌（三部合唱）
7. 晨歌（四部合唱）
8. 燕歌辞
9. 大明湖月夜（二部合唱）
10. 种菊（二部合唱）
11. 野菊（二部合唱）
12. 登高——赋圆明园（二部合唱）
13. 秋蝉……秋菊
14. 秋之夜
15. 归鸦（二部、三部合唱）
16. 落叶
17. 南飞之雁语
18. 听！
19. 迎冬舞（二部合唱）
20. 织（二部合唱）
21. 雪后（二部合唱）
22. 冰（二部合唱）
23. 村
24. 围炉舞蹈（单声部，也可用四部合唱）
25. 美育（三部合唱）
（中学及中等以上学校适用。1923年商务印书馆初版）
●新制乐队曲《新霓裳羽衣舞》(Op. 39，1923)
（乐队曲手稿。1923年8月出版“新制乐队曲《新霓裳羽衣舞》”钢

琴谱石印本，有萧友梅序；1930年7月又出编入“国立音乐专科丛书”的另一钢琴谱，商务印书馆初版）

● 《新学制唱歌教科书》所收歌曲（易韦斋作歌）

第一册：初级中学用

编辑大意

（视唱）

第一课　二度音程练习

第二课　三度音程练习

第三课　四度音程练习

第四课　五度音程练习

第五课　六度音程练习

第六课　七度音程练习

第八课　八度音程练习

第八课　各种音程混合练习

（歌集）

1. 校歌（各校通用）

2. 十二时（二章）

3. 中华好（四章）

4. 晨歌（二章）

5. 花时（四章）

6. 春歌（四章）

7. 国旗（二章）

8. 春郊

9. 进行曲

10. 诚求（五章）

（1924年5月商务印书馆初版）

第二册：初级中学用

编辑大意

（视唱）

第九课　三连音符练习

第十课　各种音程混合练习

第十一课　　各种音程混合练习
第十二课　　各种音程混合练习
第十三课　　各种音程混合练习
第十四课　　各种音程混合练习
第十五课　　各种音程混合练习
第十六课　　各种音程混合练习
（歌集）
1. 植树节（二章）
2. 人生（二章）
3. 栽花（三章）
4. 尚美篇（四章）
5. 新燕（二章）
6. 人（二章）
7. 留春之花（二章）
8. 行春词（二章）
9. 龙华（二章）
10. 暑假
（1924年10月商务印书馆初版）
第三册：初级中学用
编辑大意
（视唱）
第十七课　　各种音程练习
第十八课　　二部练习
第十九课　　混合练习
第二十课　　二部练习
第二十一课　混合练习
第二十二课　二部练习
第二十三课　混合练习
第二十四课　二部练习
（歌集）
1. 我的财产

2. 风筝
3. “歌” 与 “春及花”（二章）
4. 校园夏时（二章）
5. 菊（二章）
6. 美德（四章）
7. 戎葵（二章）
8. 星空
9. 国土
10. 寒月
（1925年4月商务印书馆初版）
●别校辞（女声合唱曲，Op. 40，1924年）
（手稿）
●五四纪念爱国歌（赵国钧词）
（1924年5月4日《晨报副刊》）
●闻艺专音乐系解散有感（易韦斋词）
（国乐改进社《音乐杂志》第一卷第1期，1928年1月）
●爱（任陈哲衡词）
（国乐改进社《音乐杂志》第一卷第2期，1928年2月）
●国难歌（戴炳鑫词）
●国耻（冯国文词）
●国民革命歌（姚情词）
（以上三歌同载于国乐改进社《音乐杂志》第一卷第4期[1928年10月]转刊的《国立音乐院特刊 · 革命与国耻》，附该刊弁言）
●四部合唱《春江花月夜》（[唐]张若虚原诗）
（1925年5月《音》第2期附刊）
●天下为公歌（易韦斋作歌调，萧友梅正拍）
（1928年7月良友益书出版公司单刊本，1930年4月1日《乐艺》季刊第一卷第1号）
●杨花（易韦斋词）
（1930年商务印书馆单刊本）
●再试（Try again，英国民歌，萧友梅和声）

（1933年11月《音乐教育》第一卷第3期）

●夏日园游（易韦斋词）

（1931年7月1日《乐艺》季刊第一卷第6号）

●从军歌（骆凤霖词）

（1931年9月，国民党浙江省党部编刊《抗日救国歌集》）

●国立音乐专科学校校歌（易韦斋词）

（1932年《国立音乐专科学校成立纪念刊》）

附录四

金桥／音乐博士学位论文

廖辅叔先生访谈录



廖辅叔先生（中）与萧友梅之子萧勤先生、上海音乐学院陈聆群教授研究音乐史料

时间：2000年1月13日
地点：北京中央音乐学院新3楼2单元402室

关于萧友梅对近代中国音乐教育的功过问题

萧友梅对近代中国音乐教育究竟是有功还是有罪现在似乎成了一个疑问，“全盘西化”也成了萧友梅的一个主要罪名。似乎中国的音乐教育应该以中国的传统音乐为主要内容来进行，西洋的、外来的音乐根本就不能接受，这样的“民粹主义”的想法我认为是不可能实

现的。中国音乐并不是一个凝固的、一成不变的概念，它从来就是吸取了各种外来音乐的因素而逐渐形成的。例如琵琶、二胡、扬琴等许多乐器，原本都是从外族输入的。如果采取一种固步自封的态度，就没有现在这样丰富多彩的中国音乐，文化是不可能在完全封闭的状态下形成、发展的。随着时代的进步，西洋音乐逐步传入我国，但这并未导致中国音乐的消亡。

关于音乐母语的消失问题

我认为中国音乐的母语并没有消失，有许多音乐作品一听就知道是中国音乐，如果认为像刘天华那样的音乐创作都是"西洋化"的结果，那是一种"慈禧太后式"的对待外来文化闭关自守的态度。文学上的情况也是同样，如果没有"五四运动"之后在戏剧、诗歌，小说等方面进行的大胆创新，和对西方文学的大量引进，就没有以鲁迅先生为代表的新文化运动。在鲁迅的文学创作中，果戈里的影响是非常明显的。如果没有新文化运动以后的这些文学创作，中国近现代文学会给我们留下些什么呢？萧友梅、黄自、赵元任的音乐创作是中国人自己的音乐，如果没有他们的这些创作，近代中国的音乐历史就会显得太贫乏了。也正是他们的这些创作，为中国音乐注入了新鲜的血液。如果没有对西洋音乐的"拿来主义"，中国近现代音乐基本上可以说是一片空白。虽然徐悲鸿的油画画得很好，他的创作也吸收了西洋绘画的先进技术，但他的绘画作品，无论是画马还是画梅花，却都是典型的中国风格。中国近代的文化，包括文学、美术、音乐在内，走的基本上是一条正确的道路。中国的文化不能永远是"贵妃醉酒"、"四郎探母"、"黛玉葬花"，这些东西只能代表过去，而不能代表现在。唐代、宋代、清代的艺术作品风格各不相同，文化总是在变化着的。中国的民族管弦乐队虽然在许多方面参考了西洋管弦乐队的形制，但它所演奏的确是中国自己的音乐。正像中国当代的军队建设，不可能延续封建时代的旧式军队一样。篮球、足球、花样滑冰都是从外国传入的，但这并不妨碍我们中国人从事这些体育运动项目，如果我们在这些运动项目中应用了自己独

特的技术和方式，照样可以被称为是中国的风格。如果不去参考、借鉴外来文化中间先进的东西，与我们自己的文化融合起来，中国的文化就不可能得到发展。

关于与萧友梅先生的交往

我在萧友梅先生身边工作，1930年至1932年是一个阶段，“一二·八”之后由于经费紧张，学校裁员，我离开了学校，1933年我又回学校工作直到1937年。在这期间，萧友梅先生将他的全副精力都扑在了教学工作上面。教室不够，他将自己的办公室作为教室，自己搬到阳台上继续办公；经费紧张，他将自己的薪水拿出一半，分给生活困难的工友、同事，使他们能够安心工作；即使在病中，他首先考虑的是如何将教室、琴房漏风的窗户补上，让学生们照常学习；得知何处有音乐方面的专家，他会三顾茅庐，力邀这些专家到学校执教。萧友梅对教学的质量要求很严，每次的期末考试，学校的老师都会全体参加，萧本人也经常亲自到场，参加考试的评分。

关于当时的民族音乐教学实践

在当时的学校课程安排中，有琵琶、二胡等民族器乐的课程，还有民乐合奏的训练。萧友梅先生经常将他自己寻觅得来的稀有的民族音乐图书、乐谱交给学校的图书馆，作为馆藏的图书。当时，民族音乐方面的课程主要是器乐演奏，这是因为中国的音乐历史、音乐理论研究在那个时代还未正式起步，也没有这方面的人才。中国的音乐教育事业从总体而言都处于初创时期，人才严重匮乏。

关于萧友梅的勤俭办学

当时的音专职工只有七八个人，教师十几人，学生人数最多时有一百多人。文书、会计、采购、图书馆、门房各只有一人，再加上两个工友，这就是当时音专所有的职工了。萧友梅自己也担任和声学的教学工作，同时担任学校的行政管理工作。他不仅每天上下午在学校主持工作，就连周末的休息日，也在想着学校的工作。每年的

学校预算、结算报表，他都要亲自过目审核。虽然教职员工人数很少，办学效率却非常高。

关于对音专的种种非议

所谓为国民党政府“粉饰太平”，恐怕是说不过去的。当蔡元培开始提出要开办音专之时，国民党政府以目前是“军政时期”为由，反对开办这样的学校，是蔡元培凭借他的地位和声望促成了音专的建立。音专建立之后，学校与政府关系，也只是每年从教育部领取一定的财政经费，并无人员上、政治上与国民党政府的任何密切联系。“九·一八”事变之后，国民党政府派了一位军事教员到学校安排军训，萧友梅在军训结束之后，随即打报告给教育部，要求调走该名军事教员。当时惟一的一门与政治有关的课程，是国民党政府安排的教师所讲的“党义”课，由于该教师水准很差，这样的课程并未在学生中产生多大的影响。

所谓对“新音乐运动”的敌对态度，恐怕主要是指当时的音专开除了在校生冼星海，和在入学考试中拒绝聂耳入学。其实，决定开除冼星海的，是当时派驻在音专处理学潮风波的教育部工作组，并不是音专领导，更不是萧友梅本人的意见。而在入学考试中不录取以小提琴专业投考的聂耳的，都是一些该专业的来自意大利、白俄的外国教师，他们对当时的聂耳，以及他所参加的左翼音乐活动都毫无了解，更谈不上对进步音乐人士的排斥了。相反，萧友梅容留了当时被国民党政府通缉的青主，另一位失踪共产党人的妻子唐女士，也被萧友梅接纳担任音专的会计。当然，萧友梅在政治上是比较保守的，他执行的是蔡元培的教学路线，既不亲共，也不反共。虽然他是一名国民党员，但在政治上却是比较超脱、冷淡的。对于社会上进步的音乐活动，如吕骥在抗日时期组织群众歌咏队的活动，他也是持一种肯定的态度。至于他的政治倾向是否进步，我们不能将国民党统治区所有的文化人士都看成是共产党和进步文化事业的对立面，他们中的大部分人可以被看成是民主人士。聂耳、星海所代表的革命的音乐事业无疑是中国音乐在20世纪走过的一条正确道

路，但萧友梅、赵元任、黄自所从事的事业是否也应该得到一个公正的评价？如果将不赞成、没有参加“新音乐运动”的所有音乐家都看成是对进步音乐事业的反对，这样的逻辑未免过于简单。在抗日战争时期，许多民主人士都站在民族独立的立场之上，反对国民党政府的投降卖国政策和一党专制，主张抗日救亡。他们的态度和立场是应该得到肯定的。虽然萧友梅是国民党员，黄自是英美派的民主主义者，并不倾向于接受共产主义、社会主义的思想，但是他们的言行与反动的国民党政府之间也有很大的距离，在政治上基本上是保持中立的。

金桥 （根据采访录音记录、整理）

2000年2月8日

附录五

金桥／音乐博士学位论文

陈传熙先生访谈录



陈传熙先生在寓所阳台

时间：2000年6月13日
地点：上海市徐汇区五原路陈传熙先生寓所

我是于1935年从广西桂林考入当时的上海国立音专的。在此之前，我在广西的省会南宁的一所高中学校读书，1935年高中毕业。1935年初，萧友梅主持的上海国立音专到广西招生，当时的招生事宜委派给广西省教育厅的音乐编审，刚刚从上海国立音专毕业的广西人

满谦子办理。满谦子是国立音专办校初期的学生，毕业之后回广西从事音乐教材的编审工作。他是在广西岭南大学毕业之后再到上海来学习音乐的，在音专读书时用的名字是满福民，声乐专业，他的父亲是一位大学教授，家里的条件比较好。那时的国立音专考生，无论原先的学历程度是初中、高中还是大学毕业，进入音专之后，一律都从高中班（即预科）开始读起。预科的学习年限为三年，但是如果学生的音乐基础较好，可以允许跳级。

由于当时军阀混战，许多广西人为了避难逃到了越南，我父亲作为一名边防督办也到了越南，我就在越南海防读了初中。当时在越南海防、谅山都驻扎有法国殖民军队，军队中有军乐队。在谅山时，那里的法国军乐队每星期六晚上都会打着火把、排着队列，一路吹奏着绕城一周。出于好奇和对音乐的喜爱，还在读高小的我每到那时都会守候在营盘门口，然后就跟着军乐队一同绕城行进。1927年，我到海防进了一所“时习学校”，那是一位广东华侨创办的民办学校，校董出资购买了一套法国乐器，并且请来法国教员来教学生们学习乐器。我当时对小号很感兴趣，虽然教师觉得我的年龄太小，不适合吹奏，但我还是尽量找机会接触乐器，并且最终加入了学校的管乐队。除了学习吹奏，法国教员还对学生们进行视唱练耳训练，以使他们尽快地适应管乐队的合奏排练。我的固定音名视唱方法就是从那时开始练成的。1935年我初到上海时，国立音专教授视唱练耳课程的应尚能先生，见到我会用固定音名视唱方法，还觉得颇为奇怪。我最初的音乐基础，就是那时在越南的华侨学校中打下的。

从越南回国之后，我在南宁的一所中学里读高中。在高中的3年里，学校既没有音乐课，也没有组织管乐队，我只好自己练习口琴，还在课外阅读如丰子恺的《音乐入门》、《十大音乐家小传》这样的音乐书籍。在我高中毕业的1935年，也正是同年从上海国立音专的满谦子与音专的几位同学和老师到广西南宁举行音乐会，带队的是后来教我们视唱练耳课程的应尚能先生，参加演出的学生有满谦子（声乐）、丁善德（钢琴／琵琶）、戴粹伦（小提琴）3人。

在那一场音乐会上，丁善德的表演给我留下了很深的印象，他既能钢琴独奏、伴奏，还担任琵琶独奏，整场音乐会上时时都有他的身

影。后来我才知道，国立音专规定所有钢琴专业的学生都必须再选一种中国民族乐器作为副课，丁善德所选的副课正是琵琶演奏。有人说萧友梅所实行的是“全盘西化”的教育方针，说他瞧不起中国音乐，我认为那不是事实。国立音专师生4人在省政府礼堂举行的音乐会给了我很大触动，因此，后来当我在报纸上看到国立音专招生的消息，便毫不犹豫地决定报考。当时的招生消息中有一个条款注明，在当地的所有考生中成绩最好的第一名可以享受官费待遇，这对家中兄弟很多，父亲收入又有限的我来说，无疑是很有吸引力的。如果没有任何资助，像广西这样边远地区的普通学生，想要到上海、北京去读书是非常不容易的。当时国立音专一学期的学费是20块银元，相当于三四担大米的价钱，并不是所有的学生家庭都能负担得起。

我在那年的招生考试中考取了第一名，在按照规定享受官费待遇的同时，也接受了毕业之后回到本省工作这样的条件。这是萧友梅为了普及内陆和边远地区的音乐教育而想出的一个主意，由于上海地区的学生学成毕业后很少有人愿意到边远地区，所以由每个省选送、资助1-2个学生到上海学习，毕业之后再回原地工作对普及当地的音乐教育应当会有积极的影响。那年，除了广西之外，还有甘肃、陕西、山东等省市的教育厅选送了学生。有一些省市虽然无力资助学生到上海学习的费用，但也将名额留给了愿意自费学习的学生。当时的国立音专很不容易考取，每年录取的新生不过几人，毕业生人数就更少，1935年入学的学生有20多个，是历届以来比较多的，除了上述几个省的选送学生，还有来自四川、北平、徐州、南京、汉口等地的外地学生。

师范科是我1935年到音专读书之前已经有的，师范科学生的学习年限较短，它的水平与高中预科大致相当，对学生的要求相对较低。师范科学生的主课只有钢琴和声乐两样，主课考试成绩规定60分为及格，本科预科班的主课考试成绩则要75分才及格。师范科学生的人数比本科学生较多一些，学费也便宜一些，一个学期的学费为10块银元。按理来说，作为由边远省份选送的学生，我本来应该作为师范科的学生入学，但当时的教务主任黄自看见我年纪较轻，人也比

较灵活，初中时又有乐器基础，就让我进了高中班（即本科预科），主课钢琴。

我是从进入音专那年才开始学习钢琴的，黄自先生让我在小号、长笛、钢琴三种乐器中选择一样作为主课，当时的我比较“幼稚”，只是觉得钢琴非常好听，而且不相信自己学不好这件乐器。开始两年，我的主课老师是李惟宁，两年之后又换到了来自圣彼得堡的钢琴教授拉查雷夫班上。当时国立音专最好的两位钢琴教师，一位是查哈罗夫，另一位就是拉查雷夫。这是两位世界知名的钢琴家和钢琴教授，拉查雷夫在圣彼得堡音乐学院的同班同学，其中之一是后来移居美国的著名俄罗斯作曲家、钢琴家拉赫玛尼诺夫。

我的毕业演奏会是在北京西路、石门路口的一个演奏厅中举行的。那时的上海正被日本帝国主义侵略、占领，国立音专从“市中心”江湾的校舍搬到了公共租界中临时租借的校舍。那时萧友梅先生已经去世，继任的校长是曾经做过我主课老师的李惟宁。

当时和我同样情况由边远省份选送到国立音专学习的几个同学，后来由于种种原因，都未能完成音专的所有课程，拿到音专的毕业证书。我们入学两年之后，抗日战争正式开始，那几位同学回到所属省份之后没能再回学校完成学业。

在当时的国立音专，萧友梅先生亲自授课的课程之一是“朗诵法”，课程的内容主要是研究语言与音乐在歌曲创作中的结合问题。萧友梅先生非常注重作曲时曲调的变化与中国语言中四声的音调变化。我认为有些人对萧友梅的批评是很不公正的，他在国立音专办校初期就设立了由朱英先生任教的国乐组，后来又聘请了陆修棠担任二胡的教学，他对中国的“国乐”是比较重视的。

所谓国立音专是当时的国民党政府“粉饰太平”的产物，我认为不能够这样说。蔡元培从法国留学归来，以后担任了北京大学的校长，对于萧友梅创办中国自己的音乐学院这样的想法，对于林风眠从事中国早期的专业美术教育，蔡元培一向是非常支持的。但是当时的国民党政府对萧友梅想法和做法并不热心，甚至还有人对他冷嘲热讽。对于“新音乐”，在当时的国立音专，我们的确接触不多。关于这一段历史，谭抒真院长应该是很清楚的，他现在的记性还很好，应

该早一点去访问他。

陈洪先生是1937年之后到国立音专接替黄自的教务长职务的，那以后有关音专的一些情况，他是最直接的当事人。我后来进入拉查雷夫教授的钢琴班，就是由陈洪先生安排的。我在国立音专学习的那个时间，音专对入学新生和毕业生的要求都非常严格，只有在所有课程上获得合格成绩的学生才获准毕业，所以那时音专的正式毕业生人数很少。但是这些毕业生的质量都非常高，他们中的大部分人后来都成了我国音乐事业的栋梁之材。

萧友梅先生去世后，李惟宁成为继任的音专校长，李惟宁后来与汪精卫政府有牵连，有一些即将毕业的音专学生不愿意接受汪精卫政府的毕业文凭，学校就允许他们未经毕业考试就提前离校了。

抗战胜利之后，国立音专自重庆迁回上海，由陈又新、丁善德创办的私立音专的所有学生被并入国立音专，那时的校名是“国立上海音专”。吴伯超则在南京主持“国立音乐院”，由于院址无法落实，吴伯超就到家乡常州天灵寺开办了国立音乐院附设幼年班。我也曾经每个星期坐火车到常州，去给国立音乐院幼年班上视唱练耳课。戴粹伦则到上海负责接收原先的国立音专，并且将国立音专改名为“国立上海音专”。李惟宁由于同汪精卫政府的瓜葛，被认为是汉奸，后来去了美国。李惟宁的哥哥李惟果是蒋介石的行政院秘书长，另一个兄弟李维汉则是共产党的统战部部长。

音专当时的教育方针可以说是兼收并蓄的，比如钢琴组的教学大纲是由我老师拉查雷夫教授制定的，国乐组的教学大纲则是由朱英先生制定。除了专业课之外，正式本科生还必须上英文、国文、和声、曲式分析、音乐欣赏、语音学、视唱练耳，等等。国民党政府一度曾经规定在音专开设了“党义”课，但以后不久就停开了，我到音专之后就没有再上过这门课。应该说音专当时的课程设置和结构框架基本参考了欧洲音乐学院的体制，但是又加入了中国国乐的内容。

金桥　（根据录音记录、整理）

2000年6月17日

附录六

谭抒真先生访谈录



谭抒真先生在寓所演奏小提琴，时年93岁

时间：2000年11月27日下午
地点：上海市南汇路38号3楼

音乐在近代中国仍然是不被重视的一个行当。人们对音乐的认识很少，就连我的许多朋友，也只知道我是一个拉提琴的，其余几乎一无所知。我在上海美专（音乐系）工作了多年，但很少听人说起音

乐方面的事情。当时在上海美专音乐系，有位音乐教师叫刘质平，刘老师给学生们讲乐理知识，可是他每个学期讲的都是三和弦，程度非常浅。我教学生拉小提琴，每个学期都从拉空弦开始，由于学生们有畏难情绪，常常中途辍学，我于是就教下一班学生拉空弦。音乐教育在近代中国的发展，基础是非常薄弱的。

满清政府和国民党政府都非常腐败，一些有识之士已经认识到应该学习世界上先进的科学和文化，来推翻、替代封建落后的思想。在清朝末年，就开始有留学生出洋留学。这些留学生中间的许多人，回国后成了对社会有贡献的重要人物。

萧友梅先生也是我国较早的留学人员之一，但可惜他出国的时候年龄已经较大，到德国入学时，他已经快30岁了，音乐方面的有些东西学起来就比较困难。回国之后，他致力于音乐教育，并亲自担任某些课程的教学工作，但后来发现这样做的效果并不理想，学生们对他的教学方法不太满意。我曾经看见过萧友梅先生撰写的中文版《中西音乐之比较》，是一个薄薄的铅印小册子，内容相当浅显。

我认为最好不要将中国音乐和西方音乐进行比较，古琴和钢琴，都有各自存在的价值。我们的传统音乐与西方的传统音乐是完全不同的，但是有些音乐工作者喜爱将中西音乐进行比较，并且用西方人的眼光来审视中国的音乐艺术，将二胡与小提琴，唢呐与单簧管并列在一起，并且要分出二者的优劣，其实这是没有必要的。

当时的中国非常闭塞，一些中国人想要将西方先进的科学文化引入中国，这当然是可取的。但由于当时特殊的社会环境和生存状况，他们不可能对自己的所有行为都深思熟虑，更不可能预料到自己的行动对后世产生的影响。当时他们这样做的目的，主要是为了改进中国社会，而不是要全盘西化。在我读中学的北京汇文学堂，800个学生中只有我一个人会拉小提琴，即便我教会更多的人演奏小提琴，也绝对不可能做到“全盘西化”。

当我还非常年轻时，第一次看见小提琴就非常喜欢，我姐姐所在的燕京大学有一位同事李勗刚会拉一点小提琴，而且学的是俄罗斯学

派的小提琴演奏，这种学派在当时世界乐坛是比较先进的，我跟这位老师学了三个月小提琴演奏基础，他是我的第一位小提琴启蒙教师。由于中国过去在西洋音乐艺术方面几乎是一片空白，所以接受任何先进的技术都没有什么阻碍。不像一些西方音乐传统深厚的国家（如法国、奥地利）有自己传统的演奏流派，接受别的国家先进的技术就比较困难。以后，我就到萧友梅主持的北京大学音乐传习所，希望继续学习。音乐传习所当时的教师，都是袁世凯在清朝末年组织的西洋管弦乐队的成员，他们的演奏技术都很好。特别是赵年魁先生，虽然在舞台上穿戴奇特，但演奏技巧纯熟，令我非常钦佩。在我到音乐传习所学习的第一个学期的音乐会上，担任小提琴独奏有赵先生和我。另外，我还在北京跟一个俄国人学习了一个阶段，但由于他收的学费太贵，我难以承受，所以学了没多久就停止了。后来在青岛，我还跟一个俄国人、一个奥地利人学过小提琴，再后来就到了上海。

我最初来到上海，是为了跟上海美术专科学校的一个意大利人学拉小提琴，来到上海后，才发现所谓"意大利人"纯属子虚乌有。后来经人介绍，我在上海美术专科学校住宿，有兴趣时偶尔去听听课，当时住同一个寝室的是后来的著名画家李可染。第二天，我在南京路食品公司对门的市政厅，找到了上海工部局交响乐队，想从乐队中找到一位可以教自己的音乐家。乐队正在排练舒伯特的未完成交响曲，非常优美动听，我想从乐队中找到一位演奏水准较高的演奏员，可还没等我找到，就有一名来自荷兰的第二小提琴手，在排练间歇时找到我，问我是否想学小提琴，并且告诉我他是乐队中最擅长教学的音乐家。

于是，我成了这位荷兰人的小提琴学生，他给我布置的作业相当多，程度提高得非常快。我总是轻而易举地完成每个星期的作业，然后不断学习新的曲目。所以在那段时间，我的视奏能力提高很快。一年半之后，我的这位老师与其他一批音乐家一起回欧洲休假，我来到工部局交响乐队的指挥办公室，问他是否需要小提琴（演奏者），

指挥先生思考了一秒钟，告诉我“明天来”。这样，我就成了这个全由外国人组成的交响乐队中的第一个中国乐队员。而在世界范围内所有的交响乐队中，我可能也是当时惟一的中国乐队员。

我能够进入这欧洲人传统的领地，与我从小在教会学校学习英语有关。正因为我能够用英语流利地与外国人对话，对我自由地与外界交流信息提供了很大的方便。

与许多人一样，我最初学习音乐也是比较盲目的，只是出于对音乐艺术的爱好，对于将来如何生活，几乎没有作什么考虑。在工部局交响乐队工作期间，我接触了大量的音乐作品，积累了比较丰富的演奏经验。

我到上海时国立音专还没有成立，两年之后，萧友梅先生到上海筹办学校，曾经来征求我的建议。解放之前，我没有在国立音专待过，听说在开始的时候条件非常艰苦，学生、教师的人数也很少。当时，我在上海交通大学附中教学生们唱歌，在上海美术专科学校、新华艺术大学、中华艺术大学等几所学校教学生们拉小提琴。

在当时的国立音专，钢琴专业的学生程度较深，演奏水平很不错。但小提琴专业的学生入学时大部分还是初学，程度比较浅。当时的小提琴教师，是工部局乐队的首席小提琴，意大利人富华。富华毕业之后就来到中国，他自己的演奏水平相当高，但并不擅长教学，每次上课的时间都非常短，学生如果不能达到要求，富华就让他们回家重新练习，学生们对他的这种教学方法，当然也不太满意。萧友梅后来又请过另一位小提琴教师利普西斯，他的教学方法与富华截然不同，常常要一个学期练习一首乐曲，在细节方面非常注意。当然，作为工部局乐队的第二小提琴手，利普西斯的演奏水平不能同富华相提并论。当富华听说利普西斯被聘为国立音专的小提琴教师之后，有一段就不再到音专授课了。

富华先后在中国工作了很长时间，新中国成立后，他被请来担任上海音乐学院的外籍小提琴教师，直到“三反”“五反”运动之后，被莫名其妙地驱逐出境了。后来去了香港，1981年去世了。我到工部

局乐队担任小提琴手之后，同富华关系相当不错，经常去看望富华夫妇二人。作为生活在上海的外国人，他们的生活很寂寞，也没有多少社交活动，每次看见我去都很高兴。上海沦陷时期，生活更加艰难，富华经常到我家做客，每当此时，我都会请他留在家中吃饭。由于担心自己的小提琴会出什么意外，他就将自己心爱的乐器寄放在我家，时间长达几年。

我在北京大学音乐传习所学习时，曾经遇见过刘天华先生。他在那里教二胡和琵琶，同时还跟俄罗斯教师学习小提琴。当然，刘天华学习小提琴并不是为了成为小提琴演奏家，而是为了借鉴小提琴的演奏手法，用于自己的"国乐改进"实践。有一次，我和刘天华先生一起在北京饭店听一位外国小提琴家的音乐会，回来之后受到启发，创作了手法类似的二胡曲《空山鸟语》。刘天华在他的哥哥刘半农家里有一个音乐室，有时就在那里开音乐会，邀请爱好音乐的朋友们来聆听。

我觉得萧友梅先生在那时并没有盲目崇拜西洋，乃至"全盘西化"。他曾经邀请刘天华先生担任"国乐"的教学，还自己动手创作具有中国风格的乐曲。他创作的《新霓裳羽衣舞》很好听，是典型的中国风格。记得在演出现场，萧友梅与乐队员分坐舞台两边，侧面面对观众，乐队员身着长袍马褂，萧友梅则是西装革履，虽然使用的是西洋的管弦乐器，奏出的乐曲却是地道的中国味道，给在场的听众留下了深刻的印象。

我认为在从前，中国近代音乐教育的先行者们并不一定具有多么远大的目标，只是想把外国先进的东西介绍进来，让更多的中国人也学会这些东西，关于以后的发展，可能一时也难以想得很远。老国立音专，直到解放以前，在声乐和钢琴方面水平不错，其他学科的水平就差一些。

新中国成立之后，我作为当时的我校文代会代表，代表上海音乐界到北京邀请贺绿汀担任上音院长一职。当时，贺绿汀在北京担任人民艺术剧院副院长。我对田汉同志说，上海音乐界欢迎贺绿汀。后

来，贺绿汀果然被委派到上海，担任上海音乐学院院长，我则被指定担任副院长。

开始时，我并不想接受这一职务，于是到文艺处要求辞职。文艺处副处长黄源回答我说不能辞职，副院长的任命是由北京下达的。同去的黄贻钧、韩中杰原本是为我的辞职去说话的，但此时两位在一旁都不作声，辞职一事于是只得作罢。

辞职不成，我于是投入到紧张的新学院筹备工作中去。当时另外两位院长都还没有到任，在最初的两个月中，聘请教师、招生、开学准备工作等等，都是由我在张罗。我同时还兼任管弦系主任，带了两个班的专业小提琴学生，并且先后被选为区人民代表和市人民代表。我们的校史上疏漏还是较多的，例如解放之后首届毕业生在兰馨大剧院举行的音乐会，这是很有意义的一件事，在当时也有一定的社会影响，可我们的校史上却只字不提。虽然这并不是非常重要的事情，但作为校史，凡事应该真实。

金桥（根据录音记录、整理）

2000年11月29日

附录七

金桥 / 音乐博士学位论文

陈洪先生访谈录



佩带终身荣誉勋章的陈洪先生与夫人，时年94岁

时间：2002年1月29日11点
地点：南京师范大学陈洪先生寓所

第一，萧友梅绝对是一个清正廉洁的校长，当时国民党政府已经搬到汉口，国立音专的经费比较紧张，需要通过一个地下通道得到。他对平时管理经费的总务处人员要求很严苛，一旦他们办事出错，萧友梅会对他们声色俱厉，与他对音专教师的和颜悦色形成鲜明的对照。

第二，萧友梅不搞裙带关系，他从来不会因为某人是自己的亲戚朋友而任用他。比如他聘请我到音专工作，我起初还以为是什么人介绍给他的，后来才知道他与我的确是素昧平生，可能只是通过我在广州办的几期音乐杂志而了解了我。那是在1937年，我与马思聪创办的私立广州音乐院被迫关门，我正在中山大学附中教音乐，还担任一个女生班级的班主任。虽然我教音乐课，但却不会唱歌，但可以用小提琴、钢琴、快转唱片等乐器和工具教孩子们学习音乐。就在那样的情况下，我接到了萧友梅先生欲聘请我到国立音专任教的来信，一开始我也不太清楚他这样做的原因，后来我想可能是我在广州办过的名为《广州音乐》的音乐杂志，给萧友梅先生留下了比较深的印象。《广州音乐》是我在私立广州音乐院时办的杂志，每一期上面都有我的文章，甚至有时由于没有别的作者，所以由我一人包办所有的文章。虽然这份月刊篇幅不大，只是薄薄的几张纸，但我却把每一期杂志都寄给远在上海的萧友梅。当时黄自先生欲专注于写作而辞去了教务主任一职，萧友梅先生就希望我到上海去接替他的职务。教务主任是一个非常琐碎的工作，每时每刻要坚守在办公室中不能离开，因为教务处总共只有2人，需要处理的事务却不少。除此之外，我还要担任许多门课的教学工作，黄自先生去世后，原先由他上的那些课程，也全部由我接替。我在法国留学时，视唱练耳这门课学得不错，到国立音专担任这门课的教学之后，我对学生们严格要求，教学水平相比过去有了很大的提高。当我于1937年8月1日去江湾报到时，国立音专为避免日本侵略者的骚扰正准备搬迁，撤离江湾校址之后，我们在租界又搬了四次。萧友梅先生曾经向国民政府提议将国立音专整体搬往桂林，却始终未获国民政府的同意。在当时沦陷后的上海，几个国立学校的负责人每个星期碰头一次，萧友梅也去过，但更多的情况下是由我出席。后来由于沪江大学校长被日本侵略者杀害，萧友梅先生就更少露面，而是由我里里外外打理音专的事务。为了不引起日本人的过多注意，萧友梅先生当时改名为萧思鹤，我则改名为陈白鸿。

我到国立音专工作之后负责主编《音乐月刊》，萧友梅先生也在上面发表了一些文章，关于音乐教育思想，我们的想法比较接近，他也很信任我。我们都认为正如普通生产工具不分国界一样，中国的

音乐可以采用国际通用的形式，如乐器、方法等，只要它的内容能够表现中国人的思想感情。抗战胜利之后，我在上海一份名叫《杂志》的杂志上，发表了一篇《萧友梅先生五年祭》，用的是我的笔名“鸿倪”。当时日本人已经投降，我曾到虹桥公墓萧先生的墓前祭奠，文章就记录了我当时的一些真情实感。萧友梅先生是中国近代音乐教育的开路先锋，他与蔡元培先生一起创办了我国最早的专业音乐教育。

第三，他还是一个无神论者，萧师母曾经多次试图说服他信教，却始终没能成功。他们夫妇二人为此有不同的意见，萧先生的情绪有时也受此影响而不太愉快。萧友梅在政治思想上是基本跟随着孙中山、蔡元培开辟之道路的，他是一个国民党员，但却从未在政府中担任官职，在政治观点上他是采取应付了事的超然态度的，比如国民政府曾经下令，所有国立学校的教职员工都要加入国民党，音专的教职工虽然集体入党，但从未开过一次党代会，也没有成立党支部，平时也没有任何党的活动。

1929年，当时在国立音乐院读书的几位学生由于暑假留校住宿的问题与学校发生过矛盾，由于部分教师在背后怂恿，这一原本有可能得到解决的小问题最后演变成一场学潮，萧友梅向南京教育部请辞国立音乐院院长一职。但教育部没有批准他的辞呈，却派出了一个改组委员会，负责处理学潮以及学校改组事物，处理的结果是参与学潮的部分学生没有收到重发的通知书，即被取消了入学资格。这些离开国立音专的学生因此对学校有了一些看法，我还为此当过萧友梅先生的替罪羊。在1949年的全国首届文代会上，我是代表南京市出席的，参加会议之后，有人告发我曾经写过一首《大东亚进行曲》，这首乐曲的作者并不是我，却被张冠李戴到了我的头上。这本来是一件很容易查清的事情，但我却无端受到了怀疑，我的代表资格也受到了审查，处于半靠边状态。直到会议快结束的时候，才有人通知我，我的“问题”已经解决。直到1957年反右运动开始后，吕骥到我家来找我，要我对运动发表意见，我回答说我没有什么意见，就是教好我的书而已。虽然没有什么意见，但我向他提了一个问题，就是当年的文代会为什么要审查我，吕骥回答说有人告发我写过《大东亚进行曲》，但我猜想这其中也有派系的关系，有人将我

看作萧友梅的亲信，就将我当成了萧友梅的替罪羊。我这个人始终不愿搞政治，但有时候政治的麻烦还是会找上我。

现在又有人想起我过去曾做过的事情，给我发了这样、那样的奖，如前一段时间刚刚寄给我的中国音乐金钟奖终身荣誉勋章。估计这说明过去困扰过我的“问题”已经不复存在了，我可以安心地睡觉了。我这一辈子从事音乐教育事业，一半是因为喜欢音乐，一半是因为要吃饭，如此而已，谈不上有多少功劳。

我认为中国近代音乐的发展，并没有完全丢弃传统音乐，比如我们的民族器乐、戏曲、曲艺等，不都是在继承传统的基础上发展起来的吗。在乐器、演奏方法乃至音乐教育方法上参考西方的成功经验，也是我赞成的做法。我们不能因为飞机、汽车是外国的东西就拒绝乘坐，而非要去坐中国的牛车、马车。萧友梅先生曾经为国立音专的学生开过一门“旧乐沿革”课，其内容就是中国的音乐史。当时鲁迅先生曾经主张“拿来主义”，我看萧友梅先生走的也是这一条路。他看见我们国家缺少专业音乐教育，所以就创办学校，聘请教师，实际上是用西方音乐文化的优秀部分来补充本国文化的不足。当时国立音专的国乐学生的确很少，但那不是因为音专不愿招这样的学生，而是生源奇缺。

金桥（根据录音记录、整理）

2002年3月8日

附录八

金桥 / 音乐博士学位论文

主要参考文献

蔡建国《蔡元培与近代中国》,上海社会科学院出版社1997年2月版。
曹锡仁《中西文化比较导论》,中国青年出版社1992年1月版。
《陈旭麓文集》第一卷,《近代史两种》华东师范大学出版社1996年12月第一版。
《陈旭麓文集》第二卷,《思辩留踪》华东师范大学出版社1996年12月第一版。
陈旭麓《近代中国社会的新陈代谢》,上海人民出版社1992年7月版。
陈聆群 齐毓怡 戴鹏海编《萧友梅音乐文集》,上海音乐出版社1990年12月版。
陈飞 徐国利编《回读百年——20世纪中国社会人文论争》,大象出版社1999年10月版。
陈崧编《五四前后东西文化问题论战文选》,中国社会科学出版社1985年版。
戴鹏海 黄旭东编《萧友梅纪念文集》,上海音乐出版社1993年12月版。
费正清 刘广京编《剑桥中国晚清史》,中国社会科学出版社1998年版。
冯文慈 主编《中外音乐交流史》,湖南教育出版社1998年7月版。
郭世佑 王林 管伟《民族觉醒的历程》,选自《中国人民百年奋战

史丛书》，山东教育出版社1999年版。
龚书铎 主编《近代中国与近代文化》，湖南人民出版社1988年12月第一版。
《贺绿汀全集》第一卷至第六卷，上海音乐出版社1997年11月版。
黄兴涛《文化史的视野》，福建教育出版社2000年3月第一版。
黄兴涛 主编《中国文化通史》民国卷，中共中央党校出版社。
《韩国鐄音乐文集》(一)，华韵出版社1990年1月版。
《韩国鐄音乐文集》(四)，华韵出版社1999年12月版。
《回首百年——20世纪华人音乐经典论文集》，中华民族文化促进会编，重庆出版社1994年12月版。
廖辅叔《萧友梅传》，浙江美术出版社1993年11月版。
廖崇向编《乐苑谈往——廖辅叔文集》，华乐出版社1996年9月版。
《李大钊文集》下册，人民出版社1984年版。
李业道《吕骥评传》，人民音乐出版社2001年6月版。
梁启超《戊戌政变记》，中华书局1954年版。
刘靖之《中国新音乐史论》，台湾燿文事业有限公司1998年版。
《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社1972年版。
马达《20世纪中国学校音乐教育》，上海教育出版社2002年12月版。
明言《20世纪中国音乐批评导论》，人民音乐出版社2002年10月版。
缪天瑞主编《音乐百科辞典》，人民音乐出版社1998年10月版。
钱仁康《学堂乐歌考源》，上海音乐出版社2001年5月版。
史革新主编《中国文化通史》(晚清卷)，中共中央党校出版社。
史中兴《贺绿汀传》，上海音乐出版社2000年5月版。
孙济南编著《中国近现代(1840-1989)音乐教育史纪年》，山东友谊出版社2000年4月版。
陶亚兵《明清间的中西音乐交流》，东方出版社2001年8月版。
汪毓和编著《中国近现代音乐史》，1994年10月第二版。
汪毓和主编《中国近现代音乐史教学参考资料》(上)(下)，世界图书出版公司200年10月版。

伍雍谊主编《中国近现代学校音乐教育》(1840—1949)，上海教育出版社1999年6月版。
《萧友梅作品选》，人民音乐出版社1984年6月版。
《萧友梅先生之作品》，亚洲作曲家联盟台湾总会出版，1982年。
《萧友梅先生之生平》，亚洲作曲家联盟台湾总会出版，1982年。
徐洪兴《千秋兴亡——清》，长春出版社2000年第一版。
谢方主编《中西初识》，大象出版社1999年3月版。
修海林《中国古代音乐教育》，上海教育出版社1997年12月版。
姚思源主编《中国当代学校音乐教育研究文集》(1949—1995)，辽海出版社1999年12月版。
姚思源主编《中国当代学校音乐教育文献》(1949—1995)，上海教育出版社1999年12月版。
《永远的怀念——人民音乐家贺绿汀逝世周年纪念文集》，上海音乐出版社2000年4月版。
俞玉滋 张援编《中国近现代美育论文选》(1840—1949)，上海教育出版社1999年5月版。
俞玉滋 张援编《中国近现代学校音乐教育文选》(1840—1949)，上海教育出版社2000年5月版。
余三乐《早期西方传教士与北京》，北京出版社2001年9月版。
张静蔚 编选、校点《中国近代音乐史料》，人民音乐出版社1998年12月版。
张晖《龙榆生先生年谱》，学林出版社2001年5月版。
章咸 张援编《中国近现代艺术教育法规汇编》(1840—1949)，教育科学出版社1997年7月版。
赵新那 黄培云编《赵元任年谱》，商务印书馆1998年12月版。
赵长春 陈星编纂《弘一大师影集》，山东画报出版社2000年8月版。
赵云田主编《中国社会通史》(前清卷)，山西教育出版社1996年版。
周一良等编《中国历史通览》，东方出版中心1994年版。
朱维铮龙应台编著《维新旧梦录》，生活·读书·新知三联书店2000

年10月版。
郑师渠《晚清国粹派文化思想研究》，北京师范大学出版社1997年11月第2版。
《中国大百科全书》音乐舞蹈卷，中国大百科全书出版社1989年4月版。
《中国美术简史》，高等教育出版社1990版。

附录九

金桥 / 音乐博士学位论文

插图、谱例索引

第一章

第二章

第三章

后 记

历经近四年的写作和两年的修订，《萧友梅与中国近代音乐教育》终于要与广大读者见面了！在这一刻，笔者心中既有一丝惶恐，也有一分坦然。令人感到惶恐的是，我清楚地自知，虽然六年的研究时间不算太短，但距离真正穷尽研究对象的所有细节却还相当遥远，我想起了古希腊哲学家苏格拉底说过的那句名言："我唯一知道的，就是我一无所知。"虽然凡人的觉悟与哲人无法相提并论，但身处当今信息爆炸的时代，我深深地体会到与纷繁复杂的大千世界和人类历史相比较，个人的认知是多么的有限。令人感到坦然的是，在本人能力所及的范围内，我不怀任何私心杂念，竭尽所能地完成了一件有意义的工作，对于萧友梅与中国近代音乐教育在近现代音乐史上的地位有了更清晰的认识，如果有读者能从本书中获得一些有用的资讯或是一点思索和启发，那将是笔者最大的欣慰。

在完成《萧友梅与中国近代音乐教育》之际，我想要感谢的第一人是我的导师——上海音乐学院音乐学系的陈聆群先生，他不仅在本书选题、写作、修订的整个过程中给予我毫无

保留的帮助和指导，更在治学和为人等方面为晚辈树立了终身学习的楷模。我想真诚致谢的还有博士论文答辩委员会的主席陈应时先生，委员孙继南、杨立青、黄白、洛秦、赵维平等诸位先生，他们在认真审阅论文后提出了许多极有价值的改进建议，使笔者在之后的修订过程中获益匪浅。在此还要特别鸣谢的是萧友梅先生之子——著名画家萧勤先生，他在论文完成后对文稿所作的热情肯定，以及他所提出的那些修改意见，都是作者不断完善书稿，使之更加接近客观史实的重要动力。

书山有路，学海无涯。完成博士学位论文并通过答辩，并不意味着研究工作的结束，而只是一次新的开始。之后，笔者又参与了由上海音乐学院杨立青院长任编委会主任的三卷本《萧友梅全集》的编集工作，并在工作过程中接触到了不少新鲜、有趣的史料，也不断发现了论文写作过程中存在的各种缺憾。由于音乐博士学位论文系列的特殊性质，笔者并没有对通过答辩的博士论文本体作大幅的修改，而是希望以新的研究成果弥补上述的缺憾。如果读者在阅读本书的过程中发现任何谬误不实之处，敬请批评指正。

金 桥

2005 年 6 月于上海

SERIES OF DOCTOR DISSERTATIONS IN MUSIC

MUSIC

音乐博士学位论文系列


ISBN 7-80692-226-1
9 787806 922262 >

定价：28.00元